Untersuchungen über die Bedeutung der Gebärden in der griechischen Epik

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung der Doktorwürde
der Philosophischen Fakultät
der Albert-Ludwigs-Universität
zu Freiburg i. Br.
vorgelegt von

Felix Grajew
aus Königsberg i. Pr.

Berlin / 1934

Referent: Prof. Dr. W. Schadewaldt

Korreferent: Prof. Dr. O. Immisch

Tag der mündlichen Prüfung: 22. VII. 1930

R UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

LEBENSLAUF

Ich, Felix Grajew, jüdischer Konfession, bin am 6. Februar 1906 in Königsberg/Pr. als Sohn des verstorbenen Kaufmanns Grajew geboren. Von meinem 6. Lebensjahre an besuchte ich das Staatliche Hufengymnasium in Königsberg, das ich 1924 mit dem Zeugnis der Reife verließ. Ich studierte dann in Freiburg, Königsberg, Wien, Heidelberg und Berlin klassische Philologie und Geschichte. Ich hörte Vorlesungen und Übungen bei den Herren Professoren und Privatdozenten Arnim †, Becker, Bickel, Fehrle, Goedeckemeyer, Harder, Heimsoeth, Husserl, Jaeger, Jaspers, Kappelmacher, Kolbe, Kunst †, Leuze †, Maas, Mewaldt, Regenbogen, Rothfels, Schadewaldt, von Wilamowitz-Moellendorff †.

Allen meinen Lehrern, insbesondere Herrn Prof. Schadewaldt, der mich zur Abfassung dieser Arbeit ermutigte, sage ich meinen Dank.

Die Gesten bei Homer

Einleitung

Untersuchungen über Gebärden können von verschiedenen Gesichtspunkten aus gemacht werden, vom kulturgeschichtlichen, vom religionswissenschaftlichen oder vom eigentlich literarischen. Wer kulturgeschichtlich vorgeht, wird fragen, welcherlei Gebärden in einer gewissen Zeit üblich waren, welcher Inhalt und Sinn ihnen innewohnte; oder religionswissenschaftlich, woher gewisse Gebärden stammen, und wie sich die ihnen eigentümliche Form erklärt (etwa bei der Umschlingung der Knie). Die vorliegende Arbeit hat ein literarisches Ziel; sie will nicht um ihrer selbst willen die objektive Bedeutung der einzelnen Gebärden klarstellen, sondern untersuchen, in welcher Absicht der Dichter die Gebärde verwendet, und in welchem Sinne er durch sie etwas sagen will. Diese Fragestellung wird zu Erkenntnissen über den Dichter führen; sie ist aber auch eine notwendige Vorarbeit für jede kulturgeschichtlich-antiquarische Behandlung der Gebärden. Denn wenn eine Untersuchung mit kulturgeschichtlichem Interesse ohne weiteres an ihr eigentliches Ziel, die Bereicherung unserer Kenntnis von Realaltertümern, geht, indem sie die literarischen und monumentalen Zeugnisse einfach sammelt, so läuft sie Gefahr, die Realität selbst in der Poesie oder der Kunst zu erblicken und als objektiv hinzustellen, was aus der Absicht des Dichters hätte erklärt werden müssen. Das überlieferte Material muß von den Merkmalen der Stilisierung befreit werden, ehe es kulturgeschichtlich ausgewertet werden kann. Andererseits freilich wird oft genug die Erkenntnis des objektiven Sinnes einer Gebärde Vorbedingung für die richtige Auffassung der Bedeutung sein, die im betreffenden Falle der Dichter der Geste verleiht.

Die kulturgeschichtlich-antiquarische Behandlung der Gebärden bei Sittl[1]) ist nicht frei von derartiger Übereilung. Das reiche von Sittl gesammelte und nach Bedeutung der Gesten geordnete Material ist weder hinsichlich der verschiedenen Gattungen der Fundstellen gesichtet, noch historisch gewertet; das gesamte Altertum tritt als Einheit auf. Wenn die vorliegende Untersuchung nach der Absicht des Dichters bei der Anwendung der Geste fragt, so ergibt sich sofort als notwendig eine Scheidung der Gebärden untereinander. Als Gebärde bezeichne ich jede Bewegung oder Haltung eines Körpers oder Körperteiles, die nichts Praktisches bezweckt, aber etwas sagen will — sei es als beabsichtigte Gebärde schon vor der Person aus, sei es als unwillkürliche Gebärde vom Dichter her. Nun unterscheide ich symbolisch-fixierte und spontan-freie Gebärden und verstehe unter den ersten alle diejenigen, die mit ihrem Sinn und Inhalt durch Gesetz und Sitte verbunden sind — kultische und konventionelle Gesten —, unter denen der zweiten Art diejenigen Gesten, die unmittelbar

[1]) Karl Sittl, Die Gebärden der Griechen und Römer, Lpz. 1890.

aus dem Erleben geboren werden; sie muß der Dichter also gleichsam der Natur ablauschen und abzeichnen. Beide Arten von Gesten sind sowohl kulturgeschichtlich interessant als auch für die Erkenntnis der Poesie von Bedeutung; die symbolischen insofern, als man nach ihrer poetischen Funktion fragen kann; die spontanen, da durch sie allein der Dichter etwas ausdrückt, was er anders nicht sagt, mit ihnen ein nüancierteres, feineres Abbild einer Innerlichkeit gibt, als er es vielleicht durch eine Rede des Helden oder direkte Beschreibung von Affekten und Stimmungen könnte. Schon eine flüchtige Betrachtung der Homerischen Gesten zeigt, daß sie zum allergrößten Teil der Klasse der symbolischen Gesten angehören. Die vorliegende Untersuchung wird demnach fragen, ob es neben diesen symbolischen Gebärden auch solche gibt, deren Form als individuell-spontan-einmaliger Ausdruck einer bestimmten Person in bestimmter innerer und äußerer Situation neugeschaffen ist; sodann, in welcher Absicht der Dichter Gebärden überhaupt verwendet.

Wie die literarische Untersuchung der Gesten der kulturgeschichtlichen Behandlung vorauszugehen hat, so muß sie auch vor der Untersuchung des archäologischen Materials den Vorrang haben. Aus der Deutung der Monumente werden sich nicht so klare Erkenntnisse über Wesen und Sinn der Gesten der Realität gewinnen lassen wie aus der Interpretation literarisch überlieferten Materials. Denn die statische Gebärde der Kunst ist weniger aufschlußreich als die in ihrer Bewegung und bisweilen in verschiedenen Stadien beschriebene Geste der Literatur, und auch das Moment der Stilisierung spielt schon aus dem bezeichneten Grunde in der Kunst eine erhöhte Rolle. — Eine gemeinsame Untersuchung der Gebärden bei Homer und der in der schwarzfigurigen Vasenmalerei überlieferten hat W. Zschietzschmann[2]) geleistet. Ich erwähne als charakteristisch, daß er (wie im wesentlichen auch Sittl) das Material gesondert behandelt und nur selten Gelegenheit findet, sich bei der Interpretation des einen auf das andere zu beziehen. Wenn Zschietzschmann — richtig — ausführt, daß bei literarischen Gesten mehr ihr Aussehen und Bild, bei monumental überlieferten die Deutung des Sinnes Schwierigkeiten macht und selbst die Untersuchung über Homer derjenigen über die Kunst vorausgehen läßt, so bestärkt uns das in der Befolgung unserer Methode, die literarische Überlieferung zum Mittelpunkt der Untersuchung zu machen. Darüber hinaus gibt Zschietzschmann aber durchaus auch eingehende Intepretationen der meisten problematischen Gesten nach dem Gehalte hin. Er bemüht sich überall um besseres Verständnis der Gebärden, bleibt jedoch zum Teil in der Weise der älteren Erklärer und Kommentatoren Homers befangen (wie z. B. Ameis-Hentze-Cauer), insofern als er stets einen Affektinhalt voraussetzt und allzuleicht und

[2]) Willy Zschietzschmann, Untersuchungen zur Gebärdensprache in der älteren griechischen Kunst, Diss. Jena 1924.

rasch die Geste, nämlich den Affekt, der ihr zu Grunde liegen soll, aus dem Ethos der umstehenden Verse zu erschließen sucht, anstatt aus der gemeinsamen Interpretation aller Stellen, an denen sich dieselbe Geste findet, Schlüsse zu ziehen.[3])

1

Um die Bahn frei zu machen für die Untersuchung der bei Homer eigentlich bedeutsamen Gesten, nämlich der rituell-konventionellen, muß zunächst die Frage aufgeworfen werden, wie es sich mit den Gebärden verhält, deren Charakter zweifelhaft, bzw. deren unsymbolische Art gewiß ist.

1. Gibt es im Homer Gebärden, die vom Dichter als Ausdruck eines bestimmten Pathos oder Ethos frei erfunden sind — also Gebärden, deren Aussehen und Form einmalig und individuell-zufällig sind? Mit dieser Frage gehen wir an die Untersuchung einer Reihe von Gebärden heran, die eine Deutung in dem bezeichneten Sinne nahe legen.

Wir beginnen mit β 80 „So sprach er zürnend und warf das Szepter zur Erde", denn wir sind bei dieser Geste in besonders glücklicher Situation: sie findet sich auch in A 245 an einer zweifellos älteren Stelle.

Diese Stelle und ihre Wiederholung sind oft behandelt worden (vgl. La Roche, Philologus 16, 50 f.[4]); C. Rothe, Wiederholungen, Festschr. d. franz. Gymn. 1890, 132 f.); alle kommen zum Resultat, daß, wenn man den Platz bezeichnen wollte, wo die Geste passender gesetzt ist — um daraus Schlüsse auf ante und post von A und β und damit die Entstehung der Homerischen Gedichte zu ziehen — daß man sie bei β 80 passender gesetzt finden würde! Achill hat A 234 ff. beim Szepter geschworen. Szepter-Schwüre finden wir auch sonst (H 412; K 321,8), aber von anderer Art. Dort wird das Szepter beim Schwur zum Himmel erhoben,[5]) es handelt sich also um einen Eid bei Zeus mit einer Art Bindung durch das Szepter. Anders als dort ist es hier ein Schwur beim

---

[3]) Leider ist die Arbeit schwer zugänglich: sie ist als Schreibmaschinenmanuscript nur von Jena aus zu haben.

[4]) Außerordentlich feinsinnig stellt La Roche dar, wie unmöglich die ganze Partie ist, wenn die Geste Droh-Geste ist und das Szepter „weggeworfen" wird. — Er folgert daraus die Interpolation von 244—304.

[5]) Es sei die Vermutung ausgesprochen, daß das Emporstrecken des Szepters eine Bindung herstellen soll, wie sie in innigerer Form durch Ergreifen von Zeus' Haupt Histie (hymn. Aphr. V 27), Hermes (hymn. 274), Hera (O 39), — vgl. auch Trach. 1185 — herstellen. Den Eid beim Haupte eines geliebten Mneschen (etwa Hel. 835), wodurch das Haupt des betreffenden Menschen zum Pfand gesetzt werde, unterscheidet Hirzel, Der Eid, scharf vom Eide beim Haupt des Zeus (S. 30 ff. zu B 258 ff.) Durch die Gebärde werde nur in besonders „nachdrücklicher, feierlicher Weise" Zeus zum Zeugen angerufen.

Szepter selbst,[6]) das, zufällig zur Hand,[7]) zum Zeugen[8]) angerufen wird.[9]) Hier heißt es nämlich: das Szepter wird nie Blätter treiben. Der Satz ist anakoluthisch gebaut. Zudem erkennt man aus 240, wo man unbedingt einen negativen Folgesatz erwartet, mit umso größerer Sicherheit, daß der ganze Szeptereid an dieser Stelle sekundär — gegenüber einer verlorengegangenen Partie — steht. Jedenfalls erwarten und hören wir: wie das Szepter unmöglich je wieder Blätter treiben wird, so wird euch unmöglich die Sehnsucht nach Achill erspart bleiben. Und Achill wirft das Szepter zu Boden. Es ist nicht mit Sicherheit zu sagen, was diese Geste, nämlich das Zu-Boden-Werfen des Szepters, bedeutet.[10]) Wenn es richtig ist, daß der Eid ursprünglich Selbstverfluchung war, so mag in dem Zu-Boden-Werfen ein gestus der Verwünschung liegen.[11]) Es läßt sich denken, daß der A-Dichter diese Geste ähnlich aufgefaßt hat wie das Eidopfer Γ 298 ff., wo die Mannen zueinander sagen, wie dieser Wein, so möge auch das Gehirn des Eidbrüchigen verspritzen — obwohl diese Interpretation der Weinspende zweifellos nicht alt, sondern an das Eidopfer herangetragen ist. Läßt es sich auch nicht erweisen, daß Achill das Szepter verwünscht, wenn er es zu Boden wirft,[12]) so ist eines doch sicher: daß die Geste im Zusammenhang mit dem Eid steht, selbst wenn Achill das Szepter nur als Zeugnis in die Mitte zwischen sich und Agamemnon wirft, und daß sie infolgedessen kein Affekt-Ausdruck ist, wie man ihn in der Geste zu finden geglaubt hat.[13]) Man hat es auch unpassend genannt, daß Achill nach dieser „gewaltigen Gebärde" (Theatercoup: La Roche, a. O. 51) sich setzt, anstatt fortzutürmen. In Wahrheit aber trägt die Gebärde selbst den Affekt nicht, und wenn auch Achill zürnt, so ist doch die Geste nicht bloß

[6]) Keine Andeutung an irgend einer Stelle macht sicher, daß das Szepter für den Fall des Eidbruchs dem Zeus geweiht wird, wie Stengel, Religion der Griechen S. 78, desgl. R. F. Meyer, Archiv f. Rel. XV, 441 meinen. — Übrigens variiert K 328 gegenüber 321 und spricht nur von Berührung des Szepters. Da die Berührung beim Eid „häufig nachdrücklich" bezeugt ist (R. F. Meyer a. a. O. 439), darf man die sprachliche Variante nicht ohne weiteres als sachlich irrelevant ansehen.

[7]) Eusth. zu A 234.

[8]) Hirzel, der Eid S. 25, 1; 26, 1.

[9]) Dieser Schwurtypus ist singulär im Homer; vgl. Naegelsbach, Hom. Theologie[3], S. 217.

[10]) Es ist auch damit zu rechnen, daß der A-Dichter mit vorgebildeten Vorstellungen arbeitet, ohne ihren ursprünglichen Sinn voll zu bewahren.

[11]) So Dümmler, Kl. Schriften II 127; vgl. auch R. F. Meyer, Arch. f. Rel. XV 439 ff.; Stengel, Herm. 49, 78 ff.

[12]) Sittl, 144,6 erwähnt eine römische Eideszeremonie, bei der ein Stein mit den Worten zur Erde geworfen wird: wenn ich absichtlich täusche, so soll mich Jupiter so zu Fall bringen wie ich diesen Stein.

[13]) Der gestus findet sich in lateinischer Poesie: Aen. XII 206, Val. Flacc. III 707, Stat. Theb. VII 552. Die Vergil-Stelle ist direkte Nachahmung der Ilias. Wenn Vergil schreibt forte gerebat sceptrum, worauf Hirzel a. a. O. hinweist, so ist darin zunächst das bekannte Bestreben Vergils, den Homer durch Motivierungen zu vervollständigen, zu erblicken. Ob es darüber hinaus zur Stütze für Eusth. Erklärung vom Sinne des Eides bei Homer dient, bleibe dahingestellt.

dieses Zürnens wegen da. Das Epitheton „das mit goldenen Nägeln beschlagene" zeigt deutlich, daß alles Interesse affektlos auf das Szepter konzentriert sein soll[14]) und bringt Ruhe in die ganze Erzählung; — und er selbst setzte sich — er im Gegensatz zum Szepter, dem anderen Part des Schwures. Das Sichsetzen zeigt nur an, daß er mit seiner Rede fertig ist; es findet sich auch sonst mit seinem Pendant.[15]) β 80 findet sich der Vers „er erhob sich" des A wieder, nur steht statt „der Pelide" — „zürnend" und macht eindeutig klar, wie der β-Dichter die Geste verstanden haben will: als Begleitgeste von Zorn und Wut. Die Rede Telemachs 40 ff. ist jedoch auf ein anderes Ethos gestimmt: sie will Mitleid erregen. Die Tränen β 81 entsprechen diesem Charakter der Schilderung vollkommen. Die Gebärde im Zorn sprengt den Zusammenhang. Zweifellos verdankt sie ihr Auftreten an dieser Stelle einem poetischen Vorbilde. Wir sehen auch noch deutlich, wie sich dem β-Dichter die Nachahmung gerade hier nahelegte. β 36 f. schildert er mit liebevoller Breite, wie der junge Telemach zum ersten Male in der Versammlung auftritt, und erwähnt dabei ausdrücklich, daß ihm der Herold — der sogar mit Namen genannt wird — das Szepter in die Hand gibt, was selbstverständlich ist und beliebig gesagt und verschwiegen wird. (Gesagt z. B. 567/568). Wir werden sogleich eine ganz ähnlich vorbereitete Geste in demselben β finden. Wir haben hier in dieser Geste, die der Dichter den Telemach im Zorn tun läßt, zweifellos eine Gebärde als Gefühlsausdruck vor uns. Es ist nun höchst charakteristisch, daß sich die gleiche Gebärde an anderer Stelle bei Homer in anderem Sinne verwandt vorfindet. Es mag sein, daß auf den β-Dichter, wenn nicht tatsächlich A 245, das wir lesen, so eine ähnliche Partie verlorener Poesie Eindruck machte, daß er etwas Effektvolles darin fand, wenn man die Geste als Drohgebärde oder Zornesausbruch auffaßte, — und daß ihn dieser Eindruck verführte, die Geste um des Effektes willen seiner Schilderung einzufügen. Wir haben hier also eine Geste vor uns, die, wenn sie auch an sich symbolisch und fixiert ist, uminterpretiert ist und mit einem subjektiven Sinn versehen, der ihr ursprünglich fremd ist, nämlich dem des Zornes. So zeigte sich, daß der alte Dichter, selbst wo er einen einmaligen Affekt durch eine Geste zum Ausdruck bringen will, keine neue Gebärde erfindet, d. h. sie beobachtend der Natur nachzeichnet, sondern eine bereits geformte Geste neu verwendet. Andererseits darf nicht geschlossen werden, daß der homerische Dichter sich allgemein um „Belebung" der Gesten bemüht, und daß er im weiteren Umfang die Möglichkeit hat, symbolisch-fixierte Gesten überhaupt

---

[14]) Dem Einwande, daß die sogenannten epitheta ornantia ohne bestimmte dichterische Absicht, grob gesagt: „gedankenleer" verwendet werden, könnte nur eine Untersuchung über die epitheta beweiskräftig begegnen — indem sie nämlich Analoga zu dieser Stelle schaffte.

[15]) Sehr charakteristisch ist dafür auch hymn. Herm. 365, wo Apoll sich setzt, nachdem er vor Zeus gesprochen hat.

als lebendig aus dem Inneren hervorwachsend zu gestalten, sondern diese ganze hier vorliegende Erscheinung ist insofern singulär, als wir es mit der Nachbildung einer ganz bestimmten, ihrerseits einmaligen, poetischen Gestaltung zu tun haben, und nicht nur mit der Übernahme einer Geste.[16])

Wie β 80 durch β 37 vorbereitet und wahrscheinlich veranlaßt ist, so auch das Entziehen der Hand β 321 durch den Handschlag β 302. Das Entziehen der Hand für sich betrachtet ist als Gebärde singulär, soweit ich sehe, in der gesamten griechischen Poesie. Hier hat Antinoos, mit ironischer Freundlichkeit den Telemach durch Handschlag begrüßend (301 f.), ihm die Erfüllung seines Begehrens nach Schiffen in Aussicht gestellt (303 ff.). Telemach antwortet scharf und dann: „er sprach es und zog aus der Hand des Antinoos seine Hand." Es folgt 322 ein Vers, der schon von Aristophanes und Aristarch als „überflüssig" athetiert worden ist. Wirklich macht den Vers schon der zweite Teil, ganz abgesehen vom „rheia" unmöglich: „hoi de", bildet einen unmöglichen Gegensatz zu den Freiern des vorigen Verses; der Inhalt ist völlig Flickvers-Inhalt. (Vgl. Ameis-Hentze-Cauer zu 322). — Die Tatsache der Interpolation von 322, die um des einen Wörtchens „rheia" willen erfolgt ist, zeigt, wie wenig ein doch offenbar alter Interpolator das Hand-Entziehen als Gebärde, als Affekt-Ausdruck verstand. Dieses Wörtchen verändert freilich den ganzen Sinn: anstatt des Hand-Entziehens als einer Geste der Zurückweisung läßt es den Telemach eine Geste als Zeichen seiner Stärke vollführen; dabei muß man dann unterstellen, daß der Händedruck des Antinoos so fest ist, daß eine besondere Kraft dazu gehört, die Hand aus seinem Händedruck zu lösen — wenn es auch absurd ist. Es sei noch bemerkt, daß der Dichter, wenn er den Telemach nach seiner Rede die Gebärde machen läßt, meint, daß er sie zugleich mit der Rede macht. Es ist klar, daß die Geste des Hand-Entziehens unmittelbar auf das Ergreifen der Hand folgen muß. Wir müssen aber bei dem Dichter voraussetzen, daß er das Zugleich in ein Danach auflöst, und daß für ihn die Unanschaulichkeit und das Unpassende nicht bestand, das wir zu empfinden meinen, wenn wir scharf nachrechnen. — Das Entziehen der Hand muß natürlich von dem falschen Handschlag des Antinoos her verstanden werden. Der β-Dichter hat offenbar eine Vorliebe für effektvolle „Gebärden" als Abschluß der Reden seines Helden Telemach. — Das Entziehen der Hand ist also gar keine Gebärde, und an diese Partie darf unsere Fragestellung nicht herangetragen werden.

[16]) Aesch. Agam. 202 ff. mag eine Nachbildung der Odyssee-Stelle sein; darauf deutet die Verbindung der Geste mit Tränen, durch die das Ethos der Odyssee-Partie — „machtloser Zorn" — genau nachgeformt ist. Man darf nämlich nicht verstehen, daß die Erde geschlagen wird. Das ist einzig bei einer hier völlig undenkbaren Beschwörung unterirdischer Dämonen möglich, und wenn der tragische Dichter in der sprachlichen Form variiert, so darf nicht ohne weiteres der Schluß gezogen werden, daß auch sachlich Neues vorliegt. Zum Sprachlichen vgl. übrigens I. A. 1042.

Durch die Homerische Poesie geht ein eigentümlicher technischer Gebrauch, der zu häufiger Verwendung gebärdenähnlicher Handlung führt, die leicht mißdeutet werden kann. Anstatt dieses technische Gesetz abstrakt zu beschreiben, werde hymn. Dem. 231 f. betrachtet: In den beiden vorhergehenden Reden von Metaneira und Demeter ist bestimmt worden, daß Demeter das Kind der Metaneira aufziehen soll. Demeter sagt 224 ff., sie sei zu diesem Dienste bereit. Der homerische Dichter kann nun nicht anders fortfahren als unmittelbar nach dieser Erklärung Demeter das Kind an die Brust nehmen zu lassen. — So im H der Ilias, wenn Menelaos zum Zweikampf mit Hektor sich meldet und 103 sich rüstet, überredet wird, vom Kampf abzustehen, und 121 f. die Rüstung wieder abnehmen läßt. In dieser gleichen Partie muß auch „helon" H 106 so verstanden werden. Soll es ganz abstrakt bedeuten: sie hielten ihn zurück? Wäre er denn sogleich zum Kampf mit Hektor davongeeilt? — So auch O 115 ff., wo Ares seinen Entschluß, den Tod seines Sohnes zu rächen, ausspricht und sich 119 f. rüstet; wo Athene, die ihn hindern will, in den Kampf zu gehen, ihm die Waffen abnimmt (125 ff.) und ihn nach ihrer Rede wieder auf seinen Sessel pflanzt (142).

Diese Beispiele genügen, um erkennen zu lassen, daß nach einem bestimmten Schema der alte Epiker Reden, in denen Entschlüsse der Helden ausgesprochen werden, unmittelbar durch eine entsprechende Handlungsweise aufnimmt und fortführt. Man würde aber fehlgehen, wenn man in dieser Handlungsweise symbolische Bedeutung oder gar Gebärden suchen würde. Freilich mag der Dichter auf der Suche nach einer Handlung, die geeignet ist, einen Entschluß seiner Personen in dieser Art gleichsam zu „besiegeln", auch zu Gebärden greifen; wir werden das weiter unten vielfach finden; dann aber sind diese Gebärden für sich bedeutend als fixierte Gebärden, und sie werden nicht erst in der Verwendung geschaffen oder auch nur erst durch die Art der Verwendung zur Bedeutung erhoben.

Die Geste Z 62 hat symbolischen Charakter; durch sie löst Menelaos die K n i e - B i n d u n g und gibt dadurch den Schützling preis.[17])

2. Es finden sich aber auch bei Homer einige wenige Gesten, die unzweifelhaft keine konventionell-fixierte Bedeutung haben. Diese Klasse von Gesten ist selten und beschränkt auf charakteristische körperliche Begleiterscheinungen von Affekten, die der Dichter an der Natur beobachtet. Als Prototyp, an welchem man am klarsten die Art der Homerischen nicht-konventionellen Gesten erkennen kann, sei die Geste des Haupt-Schüttelns behandelt. Sie ist wirklich nichts als Gebärde und kann keinerlei Zeichen sein und keinerlei praktischen Zweck haben oder gehabt haben. (P 200 und 442, ε 285 und 376; ϱ 465,91 und υ 184.) Diese

[17]) H. Jordan (Der Erzählungsstil in den Kampfszenen der Ilias, Diss. Zürich 1904) irrt sich (S. 42), wenn sie die Anwendung der Geste rein ästhetisch versteht.

Geste geht durch die gesamte Literatur als Begleitgeste von Zorn und Ärger (den man mit sich selbst ausmacht[18]); sie ist reiner Affektausdruck. Zschietzschmann hört fälschlich aus P 200 und 442 Mitleid heraus. Aber Zeus ist durch Hektors Übermut im Siege zornig gestimmt, und nicht voller Mitleid denkt er an sein baldiges Todesschicksal. In P 442, wo in der folgenden Rede das Ethos zu schwanken scheint, ist für die Geste (die übrigens nach dem Vorbilde von 200 steht; das Ganze erinnert an 200) die gleiche Indignation des Zeus anzunehmen wie P 200, die im Schlusse der Rede klar zutage tritt.[19]) Ist das Pathos dieser Geste auch klar und durchweg eindeutig bestimmt, so füge ich hinzu, daß die Geste zugleich an das Selbstgespräch gebunden ist. Das darf auch nicht bei ϱ 465,91 und υ 184 übersehen werden. Odysseus wiegt das Haupt, nicht mit sich selbst redend, sondern „schweigend"; „Böses planend" steht als Ersatz für einen Monolog und enthält seinen Inhalt. Die Geste des Haupt-Wiegens ist also Begleitgeste des (stummen oder lauten) Selbstgesprächs und ist als solche in der Poesie verwandt. Sie ist reiner Affektausdruck, sie kann durch keine Sitte oder Konvention fixiert sein. Es ist aber bemerkenswert, daß, wie sich in der Behandlung dieser Geste gezeigt hat, auch überall da, wo die Wirklichkeit nichts fixiert hat, in der Poesie sogleich eine Fixierung eintritt: die Gebärden sind an den Sinn, mit dem sie in die Poesie entraten, gebunden, selbst dann, wenn das Leben sie mit verschiedenartigem Inhalt erfüllen konnte.

Als Begleitgeste, körperliche Auslösung eines Affektes, des Affektes der Freude, der Verwunderung, ist das Emporstrecken der Arme σ 99 f. aufzufassen.[20]) Die Geste kann nicht konventionell-rituell sein; ebensowenig bringt sie die feinere Nüance eines Affektes zum Ausdruck. Sie enthält nur die Steigerung des ohnehin Gegebenen und Gesagten auf eine Art, deren physiologisch-psychologischer Ursprung gleichgültig ist. („Die trivialste Erhebung der Arme" — Sittl S. 269.)

Frei und einmalig in ihrer objektiven Natur-Beobachtung sind vor allem zwei Partien der Ilias Γ 209 ff., N 279 ff. (Im Γ realistische Schilderung des Redners Odysseus, im N eines Feiglings auf Horchposten.) Weniger breit ausgeführt sind die äußeren Kennzeichen von Unruhe, Kummer und Sorge Ω 10 ff. (Achills unruhige Nacht), υ 24 ff. (Odysseus' Nacht vor dem

[18]) Ant. 291 vgl. Meinekes Coniectur sige für kryphe nach Plut. Mor 170E (Pearson).

[19]) Sittl, S. 82,10 sieht — fälschlich — in dieser Geste unser Schütteln des Hauptes bei der Negation, doch mit dem Sinne „kräftiger Mißbilligung".

[20]) Dazu vgl. Cycl. 418, Ap. Rh. III 257. Voulliéme, Quomodo veteres adoraverint, Diss. Halle 1887, S. 28, nennt außerdem Orph. Arg. 1023 f. und eine Anzahl lateinischer Stellen, in denen stets wie bei Orph. neben dem Affekt der Verwunderung zugleich bittende Ansprechung in der Geste liegt. Die älteste Stelle, in der Odyssee, scheint mir aber sicher zu stellen, daß die Geste ursprünglich natürliche Reflexbewegung ist und erst nachträglich uminterpretiert wurde. — Voulliéme gibt archäologisches Material, z. B. Gerhard, Auserles. Vasenbilder 119,5 gleich Baumeister 726.

Freier-Mord.) Eine solche Realistik, die bei Homer sehr selten ist, findet sich breit ausgeführt sonst nur in den Gleichnissen.

In diese Reihe gehört auch das Sinken-Lassen des Hauptes σ 153 f., 237, 240 in sorgenvollem Kummer,[21]) oder in Aporie, das Zu-Boden-Blicken in Schamhaftigkeit (hymn. Aphr. V 156). — Während wir später von Augen-Gebärden zu reden haben werden, die rituell-symbolische Bedeutung haben, sei hier die Behandlung des nicht-symbolischen, rein beobachteten, charakterisierenden Spieles der Augen vorweggenommen. Auch diese „Geste", das Sinken-Lassen des Hauptes, ist durchweg auf den Sinn fixiert, den sie hier hat.

Damit sind wir bereits am Ende mit der Behandlung der bei Homer auftretenden naturbeobachteten Gesten. Es erübrigt sich nur, kurz von den Liebkosungsgebärden zu reden, die freilich schon auf der Grenze zu den konventionellen Gesten stehen. Z. B. ist das Küssen sowohl als Liebkosung wie auch als konventionelle Geste aufzufassen, insofern als die verschiedenen Arten des Kusses an verschiedenartige bestimmte Verhältnisse gebunden sind. In der Ilias werden nur Kinder geküßt. Z 474, T 117. Denn das Küssen der Knie Θ 371, für das Ergreifen der Knie A 500 und das Küssen der Hand Ω 477 für sonst als üblich zu denkendes Ergreifen der Hand bei der Bitte[22]) muß hier außer Betracht bleiben, denn es gehört als Variation zu den Gesten, an deren Stelle es steht. Die Odyssee kennt das Küssen in den verschiedensten Nüancen. Das Küssen des Hauptes geschieht ganz ohne Unterschied der Person. Odysseus küßt das Haupt der Hirten, sie küssen das seine φ 224 f.[23]) Küssen der Augen scheint eine Geste zu sein, die man sich nicht einem jeden gegenüber gestattet: Penelope küßt ihren Sohn ρ 39, Amphithea ihr Enkelkind τ 417, schließlich Eumaios den Telemachos π 15. Das Küssen der Schultern ist Geste der Demut; nur so findet es sich verwendet: die Mägde küssen den Telemach ρ 35, Hirten den Odysseus φ 224, Mägde den Odysseus χ 499. — Das Küssen der Hände dagegen ist keine Geste der Demut wie bei uns.[24]) Odysseus küßt die Hände der Hirten φ 225 — nicht anders als wenn er sie ergriffe — Penelope will Hände und Haupt des Odysseus küssen ψ 87, Eumaios die Hände des Telemach, nachdem er auch seine Augen geküßt hat. Am lebendigsten ist das Küssen π 15 ff., besonders 21! dargestellt. Hier ist die Art des Küssens zum Ausdruck herangezogen, er küßt ihn ganz ab. (Berührung des Landes, dessen man sich durch Ergreifen versichern will, liegt in dem Küssen des Lan-

[21]) Hymn. Dem. 194; spätere Beispiele: Ant. 269, Ion 582, Ap. Rh. III 22, 422.

[22]) Bei Homer gibt es sonst kein Beispiel dafür; ich nenne O. R. 760.

[23]) Küssen des Hauptes sonst in Verbindung mit Küssen der Augen: π 16, ρ 39, τ 417.

[24]) Sittl. 41 unterscheidet ganz ohne Beweis ein Emporheben der Hand zum Munde vor dem Kuß. (φ 225) und ein demütiges Sich-über-die-Hand-Beugen — wohl ω 398.

des δ 522 nach der Seefahrt, ε 463 — Odysseus nach dem Sturm —, ν 354, — Odysseus, da er erfährt, er sei in Ithaka.[25])

Das Streicheln ist eine zarte Liebkosung; es ist an der vielleicht ältesten Stelle noch ganz körperlich gemeint: E 371 f. Die verwundete Aphrodite, die aus Schwäche vor Dione niedergesunken ist, wird von der Mutter in die Arme genommen und gestreichelt. Das ist sehr natürlich: Die Mutter streichelt das weinende Töchterchen, denn Aphrodite ist hier ausgesprochen kindlich aufgefaßt, und lindert damit ihren Schmerz. Auch E 424 — Aphrodite streichelt die Achäerinnen — ist die Gebärde Liebkosung. Sonst findet sie sich in der Ilias noch zweimal Z 485, Ω 127, beide Male mit dem Ethos des sanften Trostes, beide Male zwischen nächsten Angehörigen, Gatten und Gattin, Mutter und Sohn getauscht, beide Male von der ehrwürdigeren Person gespendet, der weniger ehrwürdigen empfangen; hier steht das Streicheln der echten Geste näher. In der Odyssee ist die Gebärde stets mit „lächelte" verbunden (δ 610, ε 181, ν 287) und hat in dieser Verbindung den Sinn gutmütiger Anerkennung. Wieder wird sie stets von der ehrwürdigeren Person ausgeführt. Die Geste ist kein Affektausdruck, sie ist vielmehr in der Odyssee etwa Zeichen von Gnade und Huld, so fest an eine typische Situation und einen bestimmten Inhalt gebunden, daß man auch sie für konventionell mit diesem Sinn halten würde, wenn man nicht wüßte, daß es die eigentümliche literarische Fixierung ist, die hier vorliegt.

Umarmung wird in Verbindung mit dem Kusse erwähnt, φ 223. Hübsch wird durch ψ 240 das frühere ψ 207 wieder aufgenommen[26]): die Umarmung ist als reiner Gefühlsausdruck poetisch ausgestaltet.

Das Ergreifen des Hauptes des Achill durch Thetis Σ 71 wird von Kakrides in seiner geistvollen Untersuchung „He skene ton Neredon eis to Σ tes Iliados" (M B Tomou tes Athenas 1930, S. 67 f.) unter anderem als Beweis dafür gewertet, daß die ganze Nereiden-Scene in der Ilias der Aethiopis, in der der Tod des Achill beklagt wird, nachgebildet ist; das Ergeifen des Hauptes gehöre zur Totenklage (Ω 722). Doch ersieht man aus Eur. Hik. 1101, O. C. 1130, daß das Haupt Gegenstand von Liebkosungen ist (vgl. das Küssen des Hauptes bei Homer), und so ist mit Sicherheit nicht auszumachen, daß Σ 71 Trauergebärde ist.

2

1. Die überwiegende Mehrzahl der Homerischen Gesten hat symbolische Bedeutung kultischer oder konventioneller Art. Zu den kultischen Gesten gehören deisidämonische, Beschwörungs- und Trauergesten und die Gebärden des Erhebens der Arme bei Gebet und Eid. Bei der Betrachtung des Materials wird auch zu

[25]) Religiös nennt diese Küsse Voulliéme, S. 8.

[26]) Vgl. hymn. Dem. 436, 439. — Die Ergänzungen bei Allen 387 ff. (die „zum größten Teil" Goodwin verdankt werden, s. App.) enthalten zweifellos ein Zuviel an Gebärden.

fragen sein, ob der fixierte Charakter der einzelnen Gesten sicher festzustellen ist. — Es sei zunächst hingewiesen auf I 567 ff.[27]), wo Stellung und Gebärden von Meleagers Mutter, die Persephone beschwört, bis ins einzelne ausgemalt sind und doch — außer den Tränen — nichts gesagt ist, was nicht zu dem Beschwörungszeremoniell unterirdischer Dämonen gehört.[28])

Ψ 102 schlägt Achill die Hände zusammen, nachdem er von dem Traum erwacht, in dem ihm Patroklos erschienen. Man hat darin entweder Erstaunen (vgl. den vorigen Vers) oder Kummer (Ethos des gleichen Verses) sehen wollen. Die Geste findet sich in der späteren Literatur als Freudengeste.[29]) Diese Freudengeste verhält sich aber zu der hier vorliegenden wie sich zwei homonyme Wörter zueinander verhalten. Die Gebärde hat hier ursprünglich magischen Charakter. Wahrscheinlich will Achill durch den lauten Klang, den er verursacht, die Seele des Patroklos verscheuchen,[30]) dieseDeutung wird nicht dadurch widerlegt, daß Achills Worte frei von jeder Gespensterfurcht sind. Es muß nämlich damit gerechnet werden, daß der Dichter ältere Vorstellungen in seine Erzählung mit hinein verarbeitet. — Eine wichtige Rolle bei allen deisidämonischen Vorstellungen spielen die Augen. Das Wegwenden oder Verhüllen der Augen bei der Gegenwart eines verhaßten Menschen (Γ 427) oder Gegenstandes ist üblich.[31]) (Eur. Med. 1147 ff., I. A. 1549 f.) Die spätere, in der Tragödie so häufige Vorstellung von der befleckenden Wirkung des Blickes eines fluchbeladenen Menschen findet sich im Homer nicht. (Darüber s. unten S. 36, A. 60 bei der Behandlung der Geste der Verhüllung.)

Anders aber ist ψ **91** „zur Erde blickend" aufzufassen. Odysseus — an einer höchst poetischen Stelle der Odyssee — sitzt seiner Gattin gegenüber, voller Erwartung, ob sie ihn anreden wird. Das Zur-Erde-Blicken ist hier Mittel zwischen Anblicken und

---

[27]) Rohde, Psyche² 119,2.

[28]) Ein Schlagen der Erde findet sich auch hymn. Ap. 333 ff. 340. Zwar ruft Hera (334) auch den Himmel an; es ist aber klar, daß 334 formelhaft eingeschoben ist. Die Titanen, die unter der Erde wohnen, sollen durch das Schlagen der Erde angerufen werden (335). Bemerkenswert auch, daß sie sich von den Göttern absondert (331): die Einsamkeit bei der Ausübung nicht nur von Zaubergesten, sondern allen kultischen Handlungen bzw. Auslegungen — wobei man allein ist mit den Personen, mit den Gewalten, auf die sich die Handlung bezieht — bei Homer, selbst bei Sophokles durchgehend — vgl. S. 38. Die geliebten Toten, nicht der Tod, werden durch die gleiche Geste angerufen Troad. 1305. Die Stelle ist in Euripides' Manier „verweltlicht" und lehrt nichts über einen Ritus.

[29]) Plut. Nik. 3. Sittl S. 55. — Sittl S. 222 f. führt das Zusammenschlagen der Hände auch als Zeichen auf, das Herren ihren Sklaven geben.

[30]) Schurtz, Urgeschichte der Kultur, S. 567 berichtet von primitiven Völkern, die aus Gespensterfurcht „hinter der abziehenden Bahre wilden Lärm machen, schreien" — um das Gespenst, die Seele des Toten, fortzuschrecken; Ähnliches von den Chinesen.

[31]) Desgl. bei Gegenwart eines Gottes π 179, hymn. Aphr. 182; vgl. O. C. 1650 ff. Φ 415 hingegen hat keinerlei derartige Bedeutung: Athene blickt fort, nun kann Ares gerettet werden.

Fortblicken. Anblicken ist Ansprechen[32]) (Γ 364, φ 396, τ 476), das Zur-Erde-Sehen bedeutet die Weigerung, den andern anzusprechen, ohne die Abneigung, angesprochen zu werden.[33]) Es drückt also nicht etwa Scheu oder Erregung oder irgendeinen anderen zarten Affekt aus.

2. Als Trauergesten verzeichne ich: Das Beschmutzen der eigenen Person, am maßlosesten Priamos, Ω 163 ff., der sein Haupt und seinen Nacken besudelt; ähnlich Priamos X 414 und Achill Σ 22 ff. Dann besonders das Raufen der Haare Σ 27, X 406, ω 315 ff., Ω 711; X 77, K 15 f.[34]) — Auf der Erde wälzen sich Priamos und Achill an den genannten Stellen, Ω 510, Priamos vor Achill, X 414 Priamos vor den Troern, und es scheint, daß diese Geste des Kummers zugleich Selbsterniedrigung mit dem Ziele, eine Bitte durchzusetzen, ist. — Beschmutzung des Gewandes Σ 22 ff. Abwerfen des Gewandes, Zerreißen des Haarschmuckes, hymn. Dem. 42, Sich-Verhüllen Ω 163, Schlagen des Hauptes X 33, der Brust Σ 51,[35]) Zerkratzen von Brust, Hals und Antlitz T 284 f., schließlich Abwerfen des Kleiderschmuckes an der bemerkenswerten Stelle X 468. Andromache hat den Leichnam des Hektor von der Mauer herab erkannt, sie wird ohnmächtig (467), dann wirft sie weit von sich die glänzende Hauptbinde, 468 ff. Es darf hier nicht gesagt werden, daß das Verbum plusquamperf. zu verstehen ist, und daß in der Erzählung nachgeholt wird, sie habe, ehe sie ohnmächtig wurde, ihre Binde abgeworfen. Das Verbum darf auch nicht übersetzt werden: sie ließ fallen, als ob im Hinstürzen ihr Schmuck sich von selbst löste. Gerade diese Stelle, die konkret kaum zu fassen ist, zeigt, wie ein Dichter von Homers Art ohne ausdrückliche Erwähnung der Riten, hier der Trauerriten, seine Erzählung gar nicht durchführen kann. Man könnte auch vermuten, daß hier zwei verschiedene Erzählungsweisen miteinander verknüpft sind. Während die traditionelle Erzählung die Gesten in den Mittelpunkt stellt, hat eine neue eigenartige Kunst die Ohnmacht der Andromache erfunden. Da die Erzählung von 467 mit 473 wieder aufgenommen wird, zeigen sich klar die Fugen.

Anlegen eines schwarzen Gewandes findet sich in hymn. Dem. 42 (cf. 182, als Demeter vom Verschwinden der Tochter in Kenntnis gesetzt ist), Ω 93: Thetis in ihrer gewöhnlichen Tracht des Kummers um den baldigen Tod des Sohnes. Beide Male steht

---

[32]) Es gibt aber auch ein Ansprechen ohne Anblicken Γ 427 f., hymn. Aphr. 182 ff. Der Blick zur Erde drückt aber auch in ältester Poesie schon Kummer aus, hymn. Dem. 194.

[33]) Zum archäologischen Befund sei im allgemeinsten bemerkt, daß der in seinem Wie nicht charakterisierte Blick die Person mit dem Gegenstand verbindet, sodaß die Beziehung hergestellt ist; das Fortblicken wäre Trennung (Athene am Grenzstein, Akr.-Mus., Bulle, Der Schöne Mensch 273).

[34]) Naegelsbach, Hom. Theologie 190; Voulliéme, 24 sehen in diesem Raufen der Haare eine Haarweihe, ein betendes Entgegenstrecken der Haare, ähnlich dem der Arme, Augen etc. zum Gotte hin, vgl. K 15 f. — vgl. auch Anmerkung 54.

[35]) Anders freilich, wenn Odysseus, der sein Herz schilt, die Brust schlägt (υ 17) — klärlich, damit es um so eher höre.

„Verhüllung" für Gewand oder dgl., woraus hervorgeht, daß das schwarze Gewand nicht als schmuckloses Gewand zu verstehen ist, vielmehr als Verhüllung, die besonders geeignet ist, vor der Sonne zu verbergen (vgl. auch Ω 94 die Steigerung das „schwärzeste Kleid"). — Ein Schlagen der Schenkel als gestus des Unglücks liegt M 162 vor (Asios); dann O 113 (Ares, der die Nachricht von dem Tode seines Sohnes empfängt), Π 125, als Achill das Feuer bei den Schiffen sieht; hymn. Dem. 245 — Metaneira sieht mit an, wie Demeter nachts ihr Kind in der Flamme härtet; so Patroklos (O 398), als er die große Gefahr der Achäer beim Heranrücken der Troer erkennt.

Das Niedrig-Sitzen gehört gleichfalls zum Klageritus. Bittende, Elende nehmen diese Haltung ein. (O. R. 2 ff., Eur. Hel. 891 f. Thuk. I 24; 136; Stengel S. 142). In dem Verhalten der Penelope δ 716/719 erkennen wir also das rituelle Moment, so einmalig und affekt-bedingt es scheint. (Vgl. auch die breite Ausgestaltung dieses Motivs, hymn. Dem. 190 ff.)

3. Da Eid und Gebet als religiöse Handlungen schwer von einander zu sondern sind, mag hier von den geformten Gesten selbst ausgegangen werden.

Das Empor-Strecken der Arme beim Gebet ist aus unzähligen Monumenten[36]), sowie reichem literarischen Material bekannt. Zur Wiedergabe des Gebetes in seiner feierlichen Form, z. B. ϱ 239 ff. (volle Anrede, ει-Satz; die Gebetshandlung ist außerdem durch „mega" noch direkt charakterisiert) gehört die Erwähnung der Geste. — Doch fehlt bei ebenso feierlicher Form der Götteranrufung die Erwähnung der Geste E 114 (ohne „mega") und Γ 350. ε 444 betet mitten im Meere Odysseus „in seinem Herzen" — natürlich ohne Geste; ebenso Odysseus Ψ 769 beim Wettlauf. Die Geste fehlt auch im gedrängten Apologenstil μ 356, wie in den rekapitulierenden Versen ν 185 ff. Ist die Gebärde β 261 auch nicht direkt erwähnt, so muß sie doch mit verstanden werden. Telemach wäscht die Hände, um mit ihnen die Götter anzusprechen. (So auch μ 330) — Π 230 ff. Ω 300 ff. wird der Becher gewaschen, aus dem gespendet werden soll; Achill wäscht in Π 230 auch die Hände, mit denen er spenden oder beten wird; die Gebetsgeste selbst ist nicht ausdrücklich erwähnt.[37])

Auf der anderen Seite findet sich nicht selten die Geste allein ohne ein „er betete" — Z 257 — die Hände erheben für beten; ähnlich Ω 301 (Priamos). Einzig bei ι 294 steht die Gebärde auch ohne Andeutung des Gebetes, vergleichbar nur Θ 364.

Wie das Entgegenstrecken bzw. Emporstrecken der Hände ein bittendes Ansprechen ist, so auch der bloße Blick, der beim Gebet häufig erwähnt wird. Der Blick zum Himmel findet sich T 257,

[36]) Vgl. das von Voulliéme S. 19 vorgelegte Material.

[37]) Ebenso im Gebet der Griechen O 369,71; des Chryses zu Apoll (A 450). Die Geste beim Eide des Agamemnon (Γ 275) als Geste der fliehenden Achäer, die in Angst sind (Θ 347); hier ist aber das Eingreifen der Götter nicht angeschlossen. Vgl. auch ν 355, υ 97.

Π 232, Ω 307, beim Gebet. Voullième S. 19 f. nennt eine sehr reiche Zahl von Monumenten, die Betende darstellen, und stellt fest, daß auf keiner Darstellung der angebetete Gott, bzw. sein Altar oder ein sonstiges stellvertretendes Symbol fehlt, zu dem der Betende, die Hände emporstreckend, den Blick wendet. — Hes. Erga 738: Wer einen Fluß überschreiten will, soll beten, blickend auf die schönen Fluten; Ψ 143 redet Achill den Spercheios an, auf das Meer blickend, A 350 betet er zu Thetis, blickend auf das unendliche Meer.[38]) — Ein bittendes Ansprechen durch die Augen von Mensch zu Mensch findet sich O. C. 244 f.

Im Zusammenhang mit der Gebetsgeste des Empor-Streckens der Hände sei K 461 betrachtet, wo Odysseus die Waffen des getöteten Dolon der Beute-Göttin Athene zum Himmel entgegenstreckt. Durch diese Geste weiht Odysseus die Waffen der Göttin.[39]) — Ich weiß nicht, ob es ein Zufall ist, daß ebenfalls im K (321,28) die seltene Gebärde des Emporstreckens des Szepters beim Schwure sich findet. (Nur noch H 412.) Wie es ein bittendes Ansprechen der Götter durch Entgegenstrecken der Arme gibt, so auch ein bittendes Ansprechen von Menschen. (Vgl. Sittl S. 50.) Davon zu scheiden ist das Entgegenstrecken der Hände als Grußgeste (Sittl S. 49 hat dafür kein altes Beispiel). Ich nenne ω 397 als Grußgeste (Dolios geht dem Odysseus entgegen, beide Hände ausbreitend.) Bei der Anrede von Toten wird die Hand dem Leichnam entgegengestreckt: Aesch. Choeph. 9, Eur. Alk. 768, Hik. 772. Sittl. S. 66 bringt auch archäologisches Material.

An allen bisher behandelten Stellen war es klar, daß der Dichter die fixierte Geste rein in ihrem objektiven Sinne verwandte, ohne von sich aus der Bedeutung der Geste etwas hinzuzufügen. Nirgends war die Geste „belebt".

Ein Ausbreiten der Arme, dessen objektive Bedeutung bestritten ist, findet sich Δ 522 f. = N 548 f. „Er fiel rücklings in den Staub, beide Hände den lieben Gefährten ausbreitend, die Seele aushauchend." Diese Stelle verdient eine ausführlichere Behandlung. Sie ist geeignet, eine andere Seite des Problems sichtbar zu machen: ob man annehmen darf, daß die Gesten, wenn auch an ihrem konventionellen Charakter nicht gezweifelt wird, „belebt" und nicht um ihrer selbst willen verwandt sind, sondern um eines Ausdruckes willen, für den die konventionelle Geste nur Mittel ist. In dieser Weise nämlich faßt diese Stelle H. Jordan auf (l. c. S. 28: „Wie rührend ist es, Δ 523, gerade in seiner Anspruchslosigkeit, wenn Dioreus stirbt; es folgt das Zitat; wie fühlt man die Hilflosigkeit, das Hilfesuchende dieser letzten, schweren Minute mit nach.") — Zunächst muß klar erkannt ewrden, welches die objektive Bedeutung der Geste ist. Sittl (S. 148,2) deutet sie als Bitte um Hilfe und Verteidigung. Diese Deutung kann nicht rich-

[38]) Stengel a. a. O. erwähnt, daß bei Eur. Polyneikes nach Argos blickt, um Hera, Eteokles zum Tempel der Pallas, um diese Göttin anzurufen. (Phoen. 1365, 1372 f.)

[39]) Vgl. Dümmler, Kl. Schriften II 199 f.

tig sein. Wie steht in Δ die Schlacht? Die Troer weichen 505 zurück, Apollon ermuntert sie, Athene zugleich die Griechen. Der Tod des Griechen Dioreus ist die erste jetzt erzählte Kampfhandlung; Dioreus und Peiroos stehen sich also kämpfend gegenüber. Wenn Dioreus rücklings fällt, so fällt er zu den Griechen hin. Umgekehrt steht es in N. Thoon kehrt 545 dem Antilochos den Rücken zu; er wird auf der Flucht getroffen; wenn er rücklings fällt, so fällt er zu den Feinden hin. Es scheint also, daß auf Anschaulichkeit bei Anwendung dieser Geste kein Wert gelegt ist. Der Eindruck verstärkt sich, wenn man überlegt, daß, wenn der rücklings fallende Krieger die Hände ausbreitet, wohl der Dichter wissen kann, wem die Geste gilt, nicht aber ein Beobachter der Szenen; die Hände könnten kaum nach der gewollten Richtung weisen. — Nun findet sich die Geste des Ausbreitens der Hände noch zweimal in der Ilias Φ 115 f. und Ξ 495 f. In Φ 114 f. hat Lykaon den Achilleus um Gnade angefleht. Er hat mit der einen Hand die Knie, mit der anderen die Lanze des Achill, die über ihn hinweggeflogen war, ergriffen; 115 läßt er die Lanze los und setzt sich — die Hände ausbreitend —; nun folgt die Hinrichtung. Ξ 489 ff. tötet Peneleos den Ilioneus. Er verwundet ihn furchtbar, seine Lanze dringt ihm durch Auge und Genick hindurch. Er lebt noch. Aber da Peneloos da ist und er den Todesstreich erwartet, so setzt er sich,[40]) beide Hände ausbreitend. In dieser Stellung tötet ihn sein Feind. Mit einem Wort: das Ausbreiten der Hände in hockender Stellung ist eine Geste der Todesbereitschaft. Von Hoffnung und Bittflehen ist keine Rede mehr. Die Glieder des Lykaon lösen sich, es ist Ergebung.[41]) Ilioneus kann doch gewiß nicht mehr auf Rettung hoffen. (So auch Zschietzschmann.) — Was bedeutet nun die Geste in Δ und N? Dasselbe. Den Freunden wird angezeigt, daß Dioreus resp. Thoon stirbt; nicht damit sie ihm helfen, sondern damit sie es wissen, damit sie danach handeln. Er breitet die Arme nicht zu den lieben Gefährten hin, sondern für die lieben Gefährten aus — zum Zeichen. Die mangelnde Anschaulichkeit zeigt, daß die Geste fixiert ist; der Dichter weiß, daß seine Zuhörer verstehen, was es bedeutet, wenn der Krieger im Sterben seine Hände den Gefährten zum Zeichen ausbreitet. Die Folge der Gebärde ist in beiden Fällen, daß derjenige, der den Todesstreich vollführt hat, von den Gefährten des Getroffenen hart bedrängt wird: Peiroos fällt sogleich, den Antilochos muß Poseidon vor diesem Schicksal bewahren.

Endlich können wir fragen, ob wir an dieser Stelle gewissermaßen eine „Belebung" von Gebärden vor uns haben. Es wäre möglich, die Stelle folgendermaßen aufzufassen (und H. Jordan hat sie offensichtlich so aufgefaßt): die Gebärde des Hilfesuchens, sonst gebräuchlich oder wenigstens sinnvoll, wo jemand wirklich Hilfe erhoffen kann und erbittet, ist hier in einer Situation ange-

[40]) Bei E 68, 309, Λ 355 und Ξ 437 Ausdruck der Schwäche.
[41]) Vgl. Theokr. XXII 129 f. und dazu Sittl, 114,6 (doch zieht sein Beispiel hier nicht) und 147,4.

wandt, in der es keine Hlife mehr gibt; das wissen wir als Hörer; der fallende Krieger aber macht die Gebärde entweder bewußt und in Hoffnung — oder etwa sogar unwillkürlich, als hoffe er noch, in einem Augenblick, in dem jede Hilfe bereits unmöglich ist. Aus diesem Kontrast zwischen der törichten Hoffnung des Handelnden und unserem Wissen um die Vergeblichkeit jeder Hoffnung ergäbe sich dann das Moment des Rührenden. Diesen Kontrast, den die Homerische Poesie wohl kennt (vgl. z. B. X 442 ff.), gewinnt der Dichter hier stofflich durch eine einzige Gebärde, die er, indem er sie in unpassender Situation geschehen läßt, ich möchte sagen: geistreich verwendet. — Daß alles anders aufzufassen ist, glaube ich gezeigt zu haben. Eine solche Art von Geistreich-Sein werden wir bei Homer noch nicht finden, und selbst bei den Alexandrinern wäre eine solche Verwendung der Gesten schwer denkbar.

3

Endlich kann untersucht werden, welches die Funktion der Gesten bei Homer ist, ob die Gebärden, wie man oft gemeint hat, — fixiert oder spontan gedeutet — als differenzierte Ausdrücke von differenzierten Affekten stehen, oder ob sie eine andere Bedeutung haben.

1. Es empfiehlt sich, wenn man diese Seite des Problems untersuchen will, die Geste des Ergreifens der Hand vorerst in den Mittelpunkt der Interpretation zu stellen. Diese Geste ist sehr häufig, ihr konventionell-symbolischer Charakter ist unzweifelhaft, und gerade bei ihrer Deutung hat man am häufigsten angenommen, daß sie einen differenzierten Affekt zum Ausdruck bringen soll, und daß sie zu diesem Affektausdruck gleichsam „belebt" ist. Weiterhin werden auch die Bittgebärden der Berührung von Knie und Kinn, die in dem Überblick des vorigen Teils unterdrückt wurden, im Rahmen dieser Fragestellung zusammenfassend behandelt werden. Ganz wird sich auch nicht die Wiederholung in der Behandlung der einen oder anderen Geste vermeiden lassen — da, wo die Betrachtung unter dem veränderten Gesichtspunkt über die bloße Erkenntnis des objektiven Sinnes der Gebärde hinauszuführen verspricht.

Überall, wo sie vorkommt, ist diese Geste Ausdruck wohlwollend-freundlicher Gesinnung; das ist ihre allgemeinste Bedeutung.[42]) — Die sprachlichen Wendungen dürfen nicht zur Grundlage einer Gliederung nach differenzierender sachlicher Bedeutung der Gebärde gemacht werden. Man sieht zwar, daß gewisse Wen-

[42]) Im Kommentar zum Ion schreibt Wilamowitz zu 519 von dieser Geste: „Philema" „Liebesbeweis"; das ist damals das Hand-Geben und ist es im Altertum geblieben. Daher geben sich die Menschen, die im Leben verbunden waren, auf den Grabsteinen die Hand, was Unkundige für eine Bezeichnung des Abschieds mißdeuten, bei dem man sich natürlich auch „liebhaben kann". — Handschlag beim Abschied für immer Eur. Med. 1069 f. Hek. 409 f., 439 f., überall in der Wendung „gib die Hand" wie in gleicher Situation Ψ 75. Der pathetische Charakter der Gebärde ergibt sich schon aus der bezeichneten Situation.

dungen für bestimmte Bedeutungen erfunden und auch gewöhnlich benutzt werden; doch die Formelverse dringen auch gleichsam an falsche Stellen. (Vgl. e. g. o 529.)

Z 253 begrüßt Hekabe den aus der Schlacht heimkehrenden Hektor, Z 405 begrüßt ihn Andromache mit dieser Geste.

Ξ 232 begrüßen sich Hera und Hypnos, Σ 384 begrüßt Charis die Thetis, Σ 423 Hephaest die Thetis so in seinem Hause. T 7 begrüßt Thetis den Achill. Über β 302, die ironisch-freundliche Bewillkommnung des Telemach durch Antinoos, sprachen wir oben. Wenn ϑ 291 Ares in der Erzählung des Demodokos die Aphrodite, ehe er sie verführt, bei der Hand nimmt, so mag das nur Begrüßung bedeuten. Auffällig ist aber, daß ein derartiger Handschlag bei sämtlichen Verführungsszenen eine Rolle spielt. So packt Anchises im hymn. Aphr. V 155 der Aphrodite Hand, so Apollon, Ion 891, die Hand der Kreusa, ehe er sie — gegen ihren Willen — zum Lager führt. (So auch Pind. Pyth. IX 122 und Ap. Rh. vgl. unten S. 44.) κ 280 begrüßt Hermes; κ 397 begrüßen die durch Circe entzauberten Gefährten den Odysseus durch Handschlag. λ 247 verabschiedet sich Poseidon mit dieser Geste von Tyro, σ 258 Odysseus von Penelope. ω 410 begrüßen den Odysseus die Söhne des Dolios durch die Geste.

Δ 154 hält Agamemnon den verwundeten Menelaos am Arm, ihn stützend (vgl. Λ 487 f.), Δ 541 f. schützt Athene den Krieger, indem sie ihn in der Schlacht bei der Hand führt; zugleich wehrt sie die Geschosse ab. Man darf keinen Zauber in dieser körperlichen Berührung durch die Göttin vermuten; die Formelwendung drückt nur die persönliche Führung der Göttin aus. — E 30, 35 führt Athene den Ares am Arm ergreifend (denn so muß man den Zusammenhang verstehen). Mit Unrecht führt die Geste an dieser Stelle Zschietzschmann in seiner Tabelle unter der Rubrik „Handschlag bei Bitte" auf. Aber Athenes Rede 31—34 enthält eine heftige Beschimpfung, keine Bitte an Ares. — H 108 hält Agamemnon den zum Kampf mit Hektor entschlossenen Menelaos bei der Rechten zurück. — Den verwundeten Ares führt Aphrodite (Φ 416), den Odysseus Menelaos (Λ 487) aus der Schlacht. Hier drückt der Zusatz „bei der Hand haltend" nicht Gewalt, sondern nur die körperliche Stütze aus (vgl. Leeuwen ed. maior). — Der blinde Demodokos wird vom Herold aus dem Saal geführt (ϑ 106), Odysseus von Kirke zu einem wichtigen Gespräch beiseite gerufen (μ 33). — Mit Gewalt wird das Kind Eumaios von der listigen Phönikierin fortgeführt (o 465). Nach zwei Seiten hin schillert die Geste Λ 646, wo Nestor seinen Gast Patroklos bei der Hand nehmend ins Innere seines Zeltes führt. Hier nämlich deutet die Wendung zugleich auf den Handschlag bei der Begrüßung, und ebenso Λ 778, wo Achill mit ihr seinen Gästen begegnet, α 121 bei der Bewillkommnung Athenes durch Telemachos, γ 37, als Telemachos von Nestor aufgenommen wird. Wenn Alkinoos η 68 den Odysseus vom Herde aufnimmt, so enthält der ausdrücklich an-

gefügte Zusatz „bei der Hand ergreifend" gleichfalls den Handschlag.

Keinerlei Gebärde liegt vor, wenn Σ 33 Antilochos die Hände des Achilleus hält, um zu verhindern, daß Achill sich umbringt; wenn auf dem Schilde des Achill tanzende Mädchen einander bei der Hand fassen (Σ 544), oder wenn Hera die Hände der Artemis festhält, um sie zu schlagen (Φ 489).

Der Handschlag als Unterpfand der Treue ist bei Homer nicht häufig, und an keiner Stelle läßt sich eine bereits erfolgte Erstarrung und objektive Fixierung der Geste auf diesen Sinn mit Sicherheit feststellen. Wir werden weiter unten bei der Interpretation von Ω 671 f. sehen, wie die Geste noch aus ihrem allgemeinsten Sinne verstanden werden muß. Am ehesten in der späteren Bedeutung des Handschlags als eines Unterpfandes der Treue findet sie sich Z 233. „Sie tauschten den Händedruck und gelobten sich Treue." Bei Φ 286 (das gleiche Verbum in Verbindung mit dem Handschlag) ist gar nicht auszudenken, was die Götter, die dem durch den Skamander bedrohten Achill zu Hilfe kommen, dem Achill in Treue versprechen. Hier bringt der Handschlag nur die wohlwollende Gesinnung, durch einen, nach unserem Empfinden nicht passenden, Formelvers gewichtig ausgesprochen zum Ausdruck — so wie wir es weiter unten bei der sehr aufschlußreichen Partie Ω 671 f. ausführlicher darlegen werden. R. Hirzel (Der Eid, S. 117) schreibt zwar, Handschlag und Eid fänden sich bei Homer „unzählige Male vereinigt", doch sehe ich für einen Handschlag beim Eid kein einziges Zeugnis bei Homer.

Die Tragödie kennt den Handschlag als Unterpfand der Treue und verwendet ihn häufig, so Phil. 813, 942, 1398, Med. 31, Hel. 838; v o r dem Schwur (also wohl doch vom Eid geschieden), I. A. 471; Phil. 811 ff. verschmäht Philoktet um des Handschlags willen den Eid (ähnlich Arist. Nub. 82).

Ein bittendes Berühren der Hand gibt es im Homer im eigentlichen Sinne nicht. Daß es dem Handkuß des Priamos vor Achill Ω 477 zugrunde liegt, sahen wir oben. In der Tragödie ist die Berührung der Hand bei der Bitte häufig verbunden mit den übrigen Bittgebärden des Berührens von Knie und Kinn (vgl. unten); für sich allein steht sie e. g. O. R. 760. Zwei mögliche Bedeutungen des Handschlags stehen Eur. Her. 964—68 nebeneinander. Den wahnsinnigen Herakles will der Vater bei der Hand zurückhalten, 964; Herakles glaubt, des Eurystheus Vater berühre b i t t e n d seine Hand, und stößt ihn fort. Die Amme der Phaedra will die Hand des Hippolytos ergreifen, bei der sie ihn bittend beschwört (Hipp. 605 f.). — Beschwörung bei der Hand auch I. A. 866. Dankgebärden — um es hier einzuschalten, da wir heute durch den Handschlag auch zu danken pflegen — gibt es bei Homer nicht.[43])

[43] Vgl. Brachmann, Die Gebärde bei Homer, 34. Jahresbericht d. Kgl. Gymn. Dresden-Neustadt, Dresden 1908, S. 21. — Handkuß als Dankgebärde Menander Epitr. 56 f.

2. Nachdem in kurzem Überblick die verschiedenen Bedeutungen der Geste im objektiven Sinne besprochen und zusammengestellt sind, wird es möglich zu fragen, mit welchem eigenen Sinne Homer die Geste verwendet. Durch ausführlichere Interpretation aufschlußreicher Partien soll daher der Versuch gemacht werden, die poetische Funktion der Geste bei Homer herauszustellen.

Ω 349 ff. befinden sich Priamos und sein Herold auf der nächtlichen Reise zu Achill; sie halten den Wagen an und tränken die Tiere (349 ff.). Hermes kommt, Priamos fürchtet sich und zittert, da er ihn für einen Feind hält; Hermes tritt heran, ergreift des Priamos Hand und spricht ihn an. Gleich seine ersten Worte („Vater") zeigen seine freundliche Gesinnung, 370 f. sagt er sie dann ausdrücklich. Was soll die Geste? Warum gibt sie der Dichter ausdrücklich?

Hermes spricht durch die Geste gewichtiger als durch Worte; durch die Geste gibt er seiner Absicht, dem Priamos freundlich zu begegnen, den bindenderen, entschiedeneren, ernsteren Ausdruck! Bei α 121 ist die Geste — in der vollen Form „er ergriff die r e c h t e Hand" — die betont an erster Stelle aufgeführte Handlung des Telemach gegenüber der in seinem Hause nicht rasch genug bewillkommneten Athene; sie ist nicht nur Gruß-Geste, sondern „offizieller" Ausdruck der Gestfreundlichkeit des Telemach und seines Entschlusses, den Fremdling bei sich aufzunehmen, wie er es 123 f. in Worten sagt. — σ 258 hat Penelope vom Abschied des Odysseus zu sprechen begonnen: Damals fürwahr, als er das Vaterland verließ — und nun die ganze volle Form: „Meinen rechten Arm am Gelenk (d. h. die Hand) fassend, sprach er zu mir." Das ist sehr betont gesetzt und bedeutet weder innere Erregung, noch ist es nur Abschiedsgeste, sondern eine Gebärde, die das, was die Rede bringt, zum „offiziellen" Ausdruck seiner Gefühle machen soll und dieser Rede den Charakter des Bedeutenden im Gegensatz zu einer beliebigen, zufälligen Äußerung geben soll. — Ebenso γ 374 und o 530, wo dieselbe Geste gegeben ist als Begleitgeste der Auslegung eines Orakels oder Wunderzeichens; beide Male ergreift der Deuter die Hand desjenigen, dem das Zeichen gilt; er verleiht dadurch seiner Rede als der wahren Auslegung eines bedeutsamen Zeichens Gewicht. Trotzdem ist die Geste nicht völlig neutral: ihre Anwendung verleiht Gewicht, weil die Geste gewichtigerer Ausdruck der Gnome ist als Worte; ihre Art enthält zugleich den Inhalt der Freundlichkeit. So ergreift auch Poseidon des Agamemnon Hand, ehe er ihn anredet, um ihm baldige Flucht der Troer anzukündigen, Ξ 137.

Soph. Ai. 750 ahmt o 530 nach (vgl. den Handschlag, die Einsamkeit!), aber was bei Homer zum Ritual des Seherspruch-Gebens gehört, ist bei Sophokles zu einem Motiv geworden, das die Situation, die menschlich-persönlichen Verhältnisse und die Komposition des Stückes zugleich beleuchtet und vorwärts bringt.

Auch bei ζ 263 verleiht Odysseus durch den Handschlag den Worten, die er sprechen wird, besonderes Gewicht (264!).

Endlich kann zur Interpretation von Ω 671 f. geschritten werden, wo sich die Geste des Hand-Ergreifens in ihrer interessantesten Form und in ihrem interessantesten Zusammenhang findet. Diese Partie ist eine poetisch unendlich fein und reizvoll ausgestaltete Bittfleh-Szene von demselben Grundtypus wie die Szene Thetis-Zeus A 490—530. Nur dann wird klar, worin das Eigentümliche von Ω besteht, wenn Ω mit A verglichen wird. Thetis findet Zeus (498), sie sitzt vor ihm nieder, faßt seine Knie mit der Linken,[44]) mit der Rechten greift sie ihm unters Kinn und spricht ihn bittend an. Die Rede selbst ist in der feierlichen Gebetsform gehalten. Wenn nun sogleich eine Gewährungs-Rede des Zeus und das Nicken von 228 folgte, so hätten wir den einfachst-denkbaren Typus einer Bittfleh-Szene. Aber auch der A-Dichter weiß die Szene auszugestalten (wozu ihn auch die Komposition zwingt, da diese Szene innerhalb der Menis-Dichtung von ausschlaggebender Bedeutung ist und als solche eine gewisse Länge verlangt), er verwendet ein retardierendes Motiv, des Zeus Furcht vor dem Zorn der Here. So gewinnt er die Möglichkeit, Thetis eine zweite, kürzere, aber dringendere Rede halten zu lassen. Dieses retardierende Motiv ist poetisch recht unergiebig: die ganze Zwischenszene besteht im Schweigen des Zeus, das dann in seiner Rede, die zugleich die Gewährung enthält, nachträglich motiviert wird. Die Szene endet mit dem berühmten Haupt-Nicken des Zeus.[45]) — In dieser Szene spielen die

[44]) Diese so häufige Gebärde der Bitte findet sich nirgends so distinkt beschrieben wie hier.

[45]) Im Homer ist die Gebärde des Haupt-Nickens des Zeus stets sinnlich; erst bei den Späteren ist „neuse" abstrakt (vgl. auch hymn. Dem. 445). — Wie Homer es sich vorstellt, wenn Zeus nickt, lehrt am deutlichsten die hier behandelte Stelle, naiver P 209. Hier ist Zeus im Selbstgespräch zum Entschluß gelangt, dem Hektor fürs erste Ruhm und Stärke zu verleihen, und er benickt diesen Entschluß vor sich selbst. — Hektor erkennt aus dem Donnerzeichen (Θ 175 f.) daß Zeus tatsächlich sinnlich genickt hat. Gleichermaßen werden wir B 112, iteriert I 19 deuten; auch Agamemnon denkt an irgend ein Zeichen. — Unklar ist es, ob Nestor (O 374) von einem solchen Nicken des Zeus weiß. — Unbeholfen ist der Formelvers M 236 eingeführt; Zeus hat seine eigenen Beschlüsse benickt.

Sooft von dieser Geste die Rede ist, steht sie in Verbindung mit einem „er versprach" (so ja auch oft genug bei Zeus); ausgenommen nur K 393, wo es allerdings ohne weiteres mitzuvernehmen ist. Es handelt sich um ein Geschenk, das versprochen und benickt wird: N 368 (Priamos dem Othryoneus als Preis die Kassandra), δ 6 (Menelaos seine Tochter, ω 335 (Autolykos dem Odysseus Geschenke), K 393 (Hektor dem Dolon den Wagen des Achill). Aus diesem Rahmen heraus fällt nur Δ 267: Idomeneus hat dem Agamemnon versprochen und zugenickt, sein Gefährte zu sein. — Überall liegt die bindende Kraft in der Geste; das versteht sich im Hinblick auf die Zeus-Gebärde von selbst. Der Weg geht vielleicht von der menschlichen Geste zur Zeus-Geste: indem man dem Zeus Allmacht zuschreibt, erwartet man, daß dieselbe Geste, durch die ein Mensch unter der Voraussetzung seines Könnens und seiner Treue gebunden ist, von Zeus vollführt die Erfüllung zwangsläufig mit sich bringt. — Unter den Göttern wird diese Gebärde einzig bei Zeus selbst erwähnt. Nur Kallimachos läßt auch Athene mit dem Haupte nicken; auch was sie benickt, wird unwiderruflich sein (lav. Pall.).

Gebärden eine entscheidende Rolle. Eine Bitte vor Zeus ist höchst „offiziell", d. h. alles, was hier geschieht, ist unumstößlich und über den Augenblick hinaus bestimmend für alle Zeit. Jedes Wort, noch mehr jedes Tun bindet, wirkt. Darum wird so umständlich oder vielmehr feierlich die Erfüllung des Bittzeremoniells durch Thetis beschrieben (511). Darum schweigt Zeus, bevor er entschlossen ist, denn der Dichter könnte ihn hier nur etwas sagen und tun lassen, was bedeutend ist. Darum erwähnt der Dichter (512 f.) die Geste ein zweites Mal, denn er kann Thetis in dieser Situation nicht sprechen lassen, ohne ins Gedächtnis zu rufen, daß sie die Geste vollführt; er versucht, um dieser Notwendigkeit poetisch etwas abzugewinnen, die Geste zu steigern; da er sachlich nicht steigert (wie etwa ψ 240; Eur. Hipp. 326, Her. 627 ff. Hek. 246), steigert er rhetorisch, durch ein Gleichnis: wie angewachsen (512). Darum macht den Beschluß der ganzen Szene die grandios ausgemalte Gebärde des Zeus, das einfache Nicken mit dem Kopfe, das wir alle kennen, nachdem es Zeus selbst vorher als bindender denn alles andere interpretiert hat.

Im Ω bittet der Greis Priamos seinen Feind Achill um die Leiche des Sohnes. Das ist ein so wunderbares Grundmotiv, daß schon dadurch allein eine ganz einzigartige Ausgestaltung der Bittfleh-Szene sich ergeben muß. Aber der Rahmen der Bitt-Szene, die auch hier ganz streng dem Ritual unterworfen sein muß, ist nicht gesprengt, denn auch hier handelt es sich um eine entscheidungsvolle Begegnung zweier fremder Fürsten. — Priamos tritt herein und macht die Bitt-Gebärden, deren Anwendung Notwendigkeit ist. Der Dichter weiß ihnen aber etwas abzugewinnen, er macht zu „Hände" den Zusatz „die schrecklichen, männermordenden, die ihm so viele Söhne getötet hatten". — Das Motiv des Erstaunens aller ist betont und breit ausgeführt: durch ein Gleichnis. — Priamos spricht. Und nun tritt ein ganz innerliches retardierendes Motiv ein, die Rührung, die sich in Klage vielfältig äußert. Das ist gegen A neu, und ebenso neu ist, wie der Dichter dieses Motiv der Rührung ausgestaltet, nämlich durch das, was man eine „stumme Szene" nennen könnte. Darunter ist nicht zu verstehen eine vom Reden abstrahierende Szene, weil das Reden eben ohne Bedeutung sein würde (wie etwa der Schluß von β), sondern eine Szene, in der der Dichter mit bewußter Absicht seine Personen ihre Affekte anders äußern läßt als durch Reden, in der es dem Dichter nur darauf ankommt, diese Affekte darzustellen und ausreifen zu lassen; darin liegt, daß in diesen Szenen nichts mehr eintreten darf, was handlungsmäßig ist und wirkt und die Beschlüsse der Person noch beeinflussen kann. An Stelle einer Rede und besonders eines Monologes, in der ein solches „Ausreifen" darstellbar wäre, findet sich die Darstellung durch „stumme Szenen" in diesem Sinn besonders in den Botenberichten der Tragödie, wenn der Dichter die Katastrophe einer Person, die bereits die Bühne verlassen hat, breiter ausgestalten und innerlich vorbereiten will, z. B. Trach. 900 ff., vgl. dazu Eur. Alk. 158 ff.

Solche stummen Szenen werden nicht nur viele Gesten und Gebärden enthalten — da alles zum stummen Ausdruck herangezogen ist —, sondern gleichsam selbst eine einzige große Geste im modernen Sinne sein, insofern die Geste wortloser Ausdruck eines Seelenzustandes ist. — Gemessen an einer so ausgestalteten stummen Szene, wie sie die Tragödie kennt, ist die Partie Ω 507 ff. arm; sie kennt nur das Weinen und die symbolische Trauergebärde des Priamos 510 „sich wälzend vor Achills Füßen". (Die gleiche Gebärde als Ausdruck leidenschaftlicher Bitte durch Selbstquälerei X 221 Phoebos vor Zeus; ähnlich Priamos X 414 vor den Troern, bloß als Ausdruck der Trauer δ 541 = ϰ 499.) Interessant aber ist 508 „ihn bei der Hand ergreifend, stieß er den Greis sanft fort", zu Beginn dieser neuartigen Partie. Dieser Dichter hat es gewagt, den Achilleus, anstatt daß er sich bindend offiziell äußert, eine Geste machen zu lassen, die dem Priamos nichts besagen soll und deren Zweck einzig und allein ist, die rituell-symbolische Stellung, in der sich Priamos gegenüber Achill befindet, aufzulösen, um Raum für die Ausgestaltung des neuartigen retardierenden Motivs zu gewinnen. Den Abschluß der Szene bildet der Handschlag — „er ergriff die Hand des Greisen, damit er in keiner Weise fürchte" —, nachdem Achill dem Priamos den geforderten Waffenstillstand gewährt hat (671 f.). Diese Geste ist kompositorisch und stilistisch mit höchstem Gewicht gesetzt. Sie entspricht offenbar dem Nicken des Zeus, denn sie bildet den Abschluß der ganzen Partie und steht ausdrücklich nach der Zusage durch die Rede. Was ist der Inhalt dieser Geste? Sie ist kein Eid, mit dem Achill sich hätte über Gebühr binden sollen, noch ein Gewährungsnicken. Es ist die gewöhnliche Geste der wohlwollenden Freundlichkeit und als solche interpretiert, denn es gab keine konventionelle Geste sonst, die der Situation angemessen gewesen wäre. Das zeigt auch die Interpretation selbst: „damit er nicht fürchte". Diese Interpretation ist nicht auf die hier vorliegende Situation zugeschnitten und ihr angepaßt, denn Priamos fürchtet hier nicht — das hätte besser zu Ω 361 gepaßt! —, sondern es ist die allgemeingültige Interpretation der Geste des Hand-Ergreifens in einer poetischen Formung. Daraus, daß diese Interpretation hinzugefügt ist, geht hervor, daß die Geste hier keine nüancierte, spezielle, neue oder eigene Bedeutung hat, sondern daß sie ausdrücklich als t y p i s c h e Geste verwendet ist, da ja nur die Verwendung der typischen Geste gewichtigen Charakter haben kann. Wenn die Geste als Abschluß steht und insofern dem Nicken des Zeus entspricht, so zeigt das nur, daß die Geste gewichtiger ist als Worte, sagt aber nichts über ihre Art aus, sondern nur über die Bedeutung ihrer Anwendung. — Die Interpretation der Geste ist auch noch aus einem anderen Grunde bemerkenswert: Sie ist dazu da, die Wendung formal-stilistisch gewichtig zu machen; dazu ist eine Interpretation gewählt, nicht etwa ein anschauliches Motiv, wie: er

hielt die Hand lange und fest oder derlei. Das ist bedeutsam für die Kunst der alten Dichter.

So stellen wir fest, daß die Gebärden zum überwiegenden Teil keinen Affektinhalt haben und nicht differenzierter, nur so gegebener Ausdruck intimer Gedanken und Empfindungen sind, sondern im Gegenteil gewichtige Handlungen von viel weittragenderer Bedeutung als bloße Worte. Sie sind nicht besonders nüancierter Ausdruck einer Innerlichkeit, sondern vielmehr gegenüber einer nüancierten Innerlichkeit und bis zu einer gewissen Grenze nüanciert durchgeführten direkten Rede starre Ausdrücke eines bis zum typischen Entschluß gediehenen Wollens, die bemerkenswerterweise starr auch da Verwendung finden können, wo der Typus dessen, was ausgedrückt werden soll, abgewandelt ist.

2. Zu den bekanntesten symbolischen Gebärden gehören die Bittgebärden der Berührung von Knie und Kinn, deren Behandlung hier angeschlossen sei.

Die am ausführlichsten und solennesten beschriebene Bittgebärden-Partie ist die eben behandelte Scene der Thetis vor Zeus A 512. Der Bedeutung dieser Scene im Rahmen der Menis-Dichtung entsprechend finden sich Andeutungen, Erinnerungen und Bezugnahmen auf diese Gebärde der Thetis ungewöhnlich häufig. (A 407, 427, 500, 557, Θ 371 — mit der Variation Küssen der Knie für Ergreifen der Knie — und O 76).

Im übrigen zeigt sich zur Genüge, daß die eigentliche Situation der Gebärde der Umschlingung der Knie dann vorliegt, wenn ein dem Feinde Preisgegebener und überhaupt ein Elender um Gnade und Schutz fleht. Wir werden uns also zu fragen haben, ob und inwieweit an den Stellen, die diese Gebärde überliefern, eine zwingende Bindung in der Gebärde liegt; ob also das Umschlingen der Knie den Angeflehten v e r p f l i c h t e t, die Bitte des Flehenden zu erfüllen, sein Leben zu schonen. Wenn Lykaon Φ 68—115 des Achill Knie umfaßt, so sieht es so aus, als wolle Achill verhindern, daß dem Lykaon die Gebärde gelingt. Die Geschicklichkeit des Lykaon führt aber zum Ziel, v. 106 „aber Lieber, stirb auch du", ergibt einen vollen Sinn, wenn er zu 115 f. (Todesbereitschaft des Lykaon) bezogen wird; d. h. es scheint, als müsse Lykaon überredet werden, die Knie loszulassen, ehe er getötet werden kann; jedenfalls gibt er sie freiwillig frei und breitet in Todesbereitschaft die Arme aus.

Eine deutliche Spur alter — magischer — Kraft der Bittgebärde, der man nur zuvorkommen, aber sich nicht entziehen konnte, wenn sie bereits rite vollführt war, bewahrt η 142. Odysseus umklammert gemäß dem von Nausikaa gegebenen Rat (ζ 310) die Knie der Arete mit der Bitte um Gastfreundschaft und Geleite nach der Heimat. Hier hat nämlich Athene Nebel um Odysseus gegossen, während er durch das Gemach zu Arete geht; und jetzt erst, da er, die Knie in der rechten Weise umklammernd, vor ihr sitzt, verschwindet der Nebel. In ähnlicher Weise scheint

eine solche Spur — in bezug auf die beiden anderen Bittgebärden des Berührens von Hand und Kinn — Eur. Hek. 342 ff. zu bewahren, wo Polyxene zu Odysseus sagt: „Ich merke wohl, daß du deine Rechte verbirgst und dein Gesicht abwendest, damit ich nicht dein Kinn berühren kann. Aber sei unbesorgt!" — Sie ist zu sterben bereit. — In der Dolonie kommt Diomedes der Bittgebärde des Dolon zuvor (K 454 f.), und Kirke bringt sich vor dem erhobenen Schwert des Odysseus durch rasche Ausführung der Bittgebärde in Sicherheit (κ 323 = T 68).

Andererseits gibt es einige Stellen, an denen ausdrücklich, mit spürbar bewußter Absicht, erzählt wird, daß ein um sein Leben Flehender gerade in der Stellung des Bittflehenden den Todesstreich empfängt — so wenn Achill den Alastorides tötet (Y 469 f., cf. 463 f.). — Während des Freiermordes umklammern Leodes und Phemios des Odysseus Knie (χ 310, 342), Medon die Knie des Telemach (χ 365) und flehen um ihr Leben. An keiner Stelle ist erzählt, wann und ob die Geste gelöst wird. Bei Phemios und Medon, die begnadigt werden, vermissen wir eine solche Notiz nicht; bei Leodes, der getötet wrid, läßt der Vers χ 329 = K 457: „Während er noch sprach, mischte sich sein Haupt mit dem Staube" darauf schließen, daß Leodes mitten bei der Ausführung der Gebärde umgebracht wird. Dieser Formelvers steht offensichtlich weder im K noch im χ primär. An keiner von beiden Stellen, nicht einmal in K ist der Vers wirklich plastisch vorbereitet; Dolon will gerade bittflehen, Leodes scheint längst verstummt. Aber die Prägnanz des Formelverses und die ihm selbst innewohnende plastische Kraft hat die Dichter des K und des χ gelockt. Durch den Formelvers, den er starr verwendet, bringt der Dichter des χ etwas zum Ausdruck, was in dem Vers selbst gar nicht enthalten ist, aber zur Situation gehört: nämlich, daß Leodes, während er die Knie umklammert, getötet wird. Hier seien noch Ω 357 (der Herold rät dem Priamos, des Hermes Knie zu umschlingen) und ξ 279 (Odysseus küßt die Knie des ägyptischen Königs) genannt.

Überall wo die Gebärde der Umschlingung der Knie nicht in ihrer eigentlichen Situation steht, will der Dichter durch sie die besondere Stärke des Flehens zum Ausdruck bringen. Die Bitte der Mutter des Phönix, von der Phönix dem Achill erzählt, muß so stark unterstrichen zum Ausdruck gebracht werden, damit motiviert ist, wie sich Phoenix zu der häßlichen Handlung verstehen konnte, von der er zu berichten haben wird. So zeichnet der Dichter auch durch diese Geste die übertriebene Furcht des Eurylochos (κ 264), der sich von dem nochmaligen Gang zu Kirke freibitten will — von dieser Furcht des Eurylochos hebt sich des Odysseus Mut um so imposanter ab.

Die Formen „gounousthai", „gounazesthai" sind abstrakt zu verstehen; sie bedeuten nicht das sinnliche Umfassen der Knie. (Vgl. Suidas und Hesychios unter diesem Lemma.) Am eindringlichsten macht diesen Tatbestand ζ 142 klar, wo Odysseus, nachdem er bei sich überlegt hat, es sei besser, von der Ferne die Jung-

frau anzuflehen, als ihre Knie zu umklammern, seine Rede mit den Worten beginnt: „gounoumai se". Der Realistik dieser Stelle verdanken wir somit auch die Erkenntnis, daß für den Homer der Odyssee das Umschlingen der Knie noch weniger bindende Kraft hat als für den der Ilias: eine Rede voller Komplimente scheint dem Odysseus mehr Nutzen zu versprechen als die kultische Bindung — 147! So darf auch bei κ 480 f. keine Gebärde angenommen werden. Bei Λ 130 ist nicht etwa zu verstehen: sie (die Söhne des Antimachos) sprangen vom Wagen und umfaßten des Agamemnon Knie, sondern: sie flehten um ihr Leben vom Wagen aus, also gerade ohne die Knie des Agamemnon sinnlich zu umklammern.[46])

Welches aber ist die ursprüngliche Bedeutung der bittenden Beschwörung des Knies? Ich gestehe, daß ich nirgends bei einem modernen Autor eine Andeutung darüber fand, wie es zu erklären sei, daß gerade der Umschlingung des Knies bei der Bitte solche Kraft zugesprochen wird.[47]) — Die Nebeneinanderstellung: „Ich flehe Dich an um Deines Lebens, Deiner Kniee, Deiner Eltern willen" (X 338) scheint mir darzutun, daß in den „gouna", das heißt Schoß, die Nachkommenschaft beschworen wird. So nämlich versteht man die Dreizahl: um Deines eigenen Lebens willen; um Deiner Nachkommenschaft willen; um Deiner Eltern willen. Die Mannheit wird auch im Kinn, d. h. im Bart, beschworen.[48])

Die Berührung des Kinns bei der Bitte ist der Umklammerung der Knie nicht gleichwertig. Sie findet sich nur an einer Stelle für sich verwendet; verbunden mit der Geste der Knie-Umschlingung in der Szene Zeus-Thetis A 501; und obwohl diese berühmte Situation A 407, 427, 512, 557, O 76 erwähnt wird, ist an allen diesen Stellen nur der Knieumschlingung gedacht und einzig noch θ 371 zugleich der Berührung des Kinns. Für sich verwandt, gleichsam an Stelle der Geste der Umschlingung der Knie, kommt diese Gebärde in der Dolonie vor, K 454: Dolon wird umgebracht, während er sich durch die Geste zu retten sucht, wie Lykaon Φ 68 und Alastorides Y 468 f. Diese Singularität in der Dolonie darf nicht für zufällig gehalten werden; es muß aber dahingestellt bleiben, ob die Sonderstellung des Dichters der Dolonie etwa chronologischer oder regionaler Art ist. — Während im Ω (478 ff.) der Dichter von Priamos erzählt, daß er des Achill Knie umfaßt und Hände küßt, sagt Priamos selbst in seiner Rede: ich brachte es über mich,

---

[46]) Es sei hier noch notiert, daß sich gounousthai I 583, X 240, Φ 74, O 660, δ 433, ζ 149, γ 312, γ 344; gounazesthai A 427. Λ 130, X 345; — 0 665, λ 66, ν 324 findet (Nach Zschietzschmanns Tabelle).

[47]) Plinius, Hist. Nat. IX, 45, 250: ... fortasse ... inest eis (scil. genibus) vitalitas.

[48]) Vgl. auch den Schwur bei der Scham (bei der Hüfte) Gen. 24,1 ff. (Gunkel, Kommentar zur Genesis[3], S. 250).

meine Hand an das Gesicht, d. h. Kinn,[49]) des Sohnesmörders zu führen.[50])

Nicht zu den Bittgebärden gehört die Kinn-Berührung τ 473. Eurykleia hat beim Bade die Narbe des Odysseus erkannt (467 ff.), sie berührt des Odysseus Kinn und sagt: wahrlich, Du bist Odysseus. Die Geste ist hier Schmeichelgeste — jene Schmeichelgeste, mit der Kinder geliebkost werden, vgl. „liebes Kind" 474; vgl. S. 29 f.

Die Bittgebärden der Berührung von Knie und Kinn und Hand finden in der Tragödie reiche Verwendung. Aber während es bei Homer, wie wir sahen, nur die eine berühmte, am solennesten ausgestaltete Szene der Thetis vor Zeus gibt, in der zwei Bittgebärden, Umfassen der Knie und Berührung des Kinns, gleichzeitig abgeschildert werden, lieben die Tragiker und speziell Euripides fast durchweg eine Häufung der Bittgesten. (Berührung n u r des Kinns z. B. Or. 290, I. A. 1247.) So begegnet Hekabe dem Agamemnon 752 ff. mit einer Berührung von Knie, Kinn und Rechter, die Mütter dem Theseus (Hik. 278 ff.) mit der Berührung von Knie, Kinn und Hand. Besonders sei Hek. 836 erwähnt, wo Hekabe vor Agamemnon sich wünscht, ihre Arme, Hände, Haare, Füße möchten, stimmbegabt, die Knie des Agamemnon umklammern, jammernd und Reden führend. Iphigenie (I. T. 263 ff.) hat vergebens Knie und Kinn des Vaters wiederholt berührt. Das Kind des Herakles, auf das der Vater zielt (Her. 986 f.), kann noch des Vaters Knie umklammern, die Hand zu Kinn und Hals strecken. Andromache (572) umschlingt von der Ferne symbolisch die Knie des Peleus, indem sie vor seinen Knien niederfällt. Die Hand zum Kinn heben kann sie nicht, sie ist gefesselt. Die Steigerung, die deutlich beabsichtigt ist, liegt nicht etwa in der Stufenfolge der

[49]) Die verschiedenen Teile des Gesichtes werden pars pro toto für Gesicht gebraucht und dann, wie hier, wiederum für andere Teile des Gesichtes eingesetzt. Zu „stoma" Gesicht notiere ich Z 43, Π 410, Eur. Phoen. 1671. Häufig ist in der Tragödie „pareides" für Gesicht, auch „pareis"; (Hymn. Aphr. V 174) Ant. 783, 1239; Eur. Ion 1437, Hek. 410, Med. 923, Or. 1429, pareida, für „kara", oder „dere": El. 1023; pareis bei der Bittgebärde I. T. 1069, Bakch. 1117, Hek. 274 stets gebraucht, wenn es sich um Frauen handelt, bei denen also die Bezeichnung „gencion" Bart vermieden wird. Klytaimestra hängt sich an den Hals des Orest, Eur. El. 1216; vgl. I. T. 362 f., I. A. 1226. — genyn für Wange = Gesicht Hel. 372 (die bekannten Trauergebärden: Schlagen des Hauptes, Zerkratzen der Wangen). — Wenn auch geneiades Ion 1460 als Gesicht zu verstehen ist, so ist hier doch die Wahl des Ausdrucks an sich von Bedeutung: vielleicht ist die körperliche Größe des Ion, vor dem die Mutter steht, vielleicht seine Mannheit gemeint.

[50]) Die Auffassung, 506 nehme 478 auf und bedeute: die Hand des Sohnesmörders an meinen Mund zum Kusse zu führen, scheitert gleichermaßen an der Wortstellung wie am Verbum „hinstrecken". Mit Recht lehnt Peppmüller, Kommentar zum 24. Buch der Ilias, S. 242 f., alle Erklärungen mit dieser Tendenz ab. Wenn er aber gegen die Deutung des Eusthatius polemisiert, der die Geste als Bittgeste versteht, während die Kinn-Gebärde in Wahrheit Schmeichelgeste sei, (vgl. τ 473) und mit dem Scholion „cheire" liest — er streckte die Hände bittend dem Achill entgegen — so scheitert diese Interpretation schon an „poti stoma".

Gesten, sondern nur in dem Wechsel von Ausführbarkeit und Unausführbarkeit.

Die Bittgebärden sind in der Tragödie nicht auf die ihnen ursprünglich eigentümliche Situation beschränkt; recht charakteristisch für Euripides scheint mir die Verwendung der Bittgebärden in den Phoenissen. Kreon bittet den Teiresias „bei den Knien und dem greisen Haar“[51]) seinen Spruch, demzufolge Menoikeus um der Rettung der Stadt willen sterben muß, für sich zu behalten. Daß hier Euripides bewußt durch die Gebärde, die zu so schändlicher Bitte mißbraucht wird, den Kreon charakterisieren will, zeigt der deutliche Seitenhieb auf jene Geste, der in der Bemerkung des Oedipus vor Kreon „Ich werde wahrlich nicht zum Feigling werden, indem ich meine Hände um Dein Knie herumwinden werde“ (16, 22 f.) enthalten ist. Durch „helixas“ zeichnet Euripides in seiner realistischen Manier die Häßlichkeit der Gebärde; und wenn Kreon in seiner Antwort dieses Wort durch „chrozein (1625) „leichtestes Berühren“ ersetzt, so ist der vor Oedipus unnahbare Kreon wunderbar in Gegensatz zu jenem vor Teiresias bettelnden Kreon gestellt. Aber die Auffassung, daß die Bittgebärde, um welche Bitte auch immer es sich handelt, letztlich schmählich ist, wiederholt sich beim Euripides (Hik. 163 ff.). Diese Auffassung gibt es bei Homer nicht; bei ihm ist die Bittgebärde nicht schmählicher als ein Gebet zu den Göttern.

Bei Sophokles ist, soviel ich sehe, die Geste selten. Er verwendet sie voller Anmut (während Euripides sie braucht, um das tragische Pathos zu steigern). Phil. 485 f.: der lahme Philoktet fällt, so schwer es ihm körperlich wird, vor Neoptolemos nieder. (Vgl. zu Ap. Rh. unten S. 43, 48.)

Die Erwähnung der Berührung des Kinns als Schmeichelgeste ist bei Euripides in Partien beliebt, wo der Tod eines Kindes beklagt wird, so Bakch. 1318 bei des Kadmos Klage auf Pentheus' Tod und in der Klage des Iphis, Hik. 1099 f. (Küssen und Berühren eines Körperteiles sind, wie wir sahen, gleichwertig.) — In geschickter Weise sind die beiden Bedeutungen der einen gleichen Geste zum Zwecke des Rührens antithetisch nebeneinandergestellt I. A. 1216 ff. Iphigenie, die ihren Vater anfleht, sie nicht zu opfern, erinnert daran, wie sie als Kind auf den Knien gesessen, die sie nun bittend umfangen muß, und wie sie schmeichelnd am Kinn gehangen, daß sie jetzt bittflehend berührt. Diese Fortentwicklung des Motivs der Erinnerung an kindliche Liebkosung bei der Totenklage und seine Verwendung bei der Bitte an den Vater vor dem Tode zeigt den Weg, den die Tragödie nimmt: zum Rührstück. — An den bisher aufgeführten Stellen ist die Schmeichelgeste als kindliche Liebkosung dem Vater dargebracht worden; umgekehrt sagt der Chor der verwaisten Kinder (Hik. 1154), „ich glaube Dich mit

[51]) Bart, wie die Zusammenstellung mit Knie wahrscheinlich macht, trotz der kultischen Bedeutung des Haares überhaupt, vgl. Anmerkung 54.

Augen zu sehen, Vater", und die Mütter der Toten antworten: „liebkosend Dein Kinn berührend".

Auch Kallimachos „paratragodon" hat die kindliche Schmeichelgeste (hymn. Dian. 4 ff.): Artemis sitzt auf Zeus' Knie und bittet den Vater um all das, was als kultischer Machtbereich und kultische Eigenschaft der Göttin bekannt ist. Nachdem sie gesprochen, versucht sie das Kinn zu haschen — wie Thetis im A — ihre Ärmchen aber reichen nicht hinauf. Zeus nickt Gewährung — lachend — und spricht Gewährung — streichelnd — und seine Antwort erwähnt die Eifersucht der Hera ganz wie im A. — Bei Ap. Rhodios, das sei schon hier erwähnt, berührt Kypris des Eros Kinn (III, 128), freilich um ihn auszuschalten.

4

Zwei besonders bedeutende Partien der Ilias, in denen Gebärden die entscheidende Rolle spielen, sind geeignet zu zeigen, wie fern uns im Grunde die Homerische Dichtung steht, welcher Art die Homerische Poesie ist. — Am Anfang von X steht Hektor hinter der Mauer. Achill ist von Apoll in die Irre geführt, nun aufgeklärt worden, und eilt zur Mauer zurück (24). Er naht. Der Entscheidungskampf soll kommen. Von P ab ist ein unheimlicher Schwung in der Ilias. Priamos steht erhöht und sieht Achill zuerst. In einem Gleichnis von dem sich bewegenden strahlenden, aber verderblichen Stern (30) wird der Eindruck auf Priamos — von außen, aber so, daß wir sogleich, wie es auf Priamos wirkt, mitempfinden — geschildert; dann kommt der Dichter zu Priamos' Verhalten, das sogleich aktiv ist. Er seufzt auf, er schlägt das Haupt mit den Händen, die Hände zum Himmel erhebend; dann wendet er sich zu Hektor und beschwört ihn, indem er ihm die Arme entgegenstreckt. Priamos aber erschrickt nicht, sorgt sich nicht, jammert nicht, sondern handelt sogleich — symbolisch. Ich habe oben oft den Ausdruck „offiziell" gebraucht, aber etwas derartiges gibt es im eigentlichen Sinne in der Homerischen Welt nicht. Von offiziell kann man nur sprechen, wo es ein privat und intim gibt; hier aber ist alles „offiziell", denn alles hat von selbst Form, und diese Menschen leben in einer Welt schlechthinniger Bedeutsamkeit, weil sie alles, was sie tun, nicht aus sich und für sich allein und frei tun, sondern in Gebundenheit an eine unpersönliche Gemeinschaft. Die Lebensäußerungen dieser Personen sind nicht unmittelbar-individuell, auf sich bezogen, Ausdrücke ihrer selbst, sondern bedeutsame Handlungen, mit denen sie den Ereignissen begegnen. Darum, weil ein Ereignis, das eintritt, von Menschen als ein solches empfangen, eingereiht und dadurch erst zur Wirklichkeit gemacht wird, und weil dieses Empfangen das eigentlich Entscheidende ist, darum ist dies der Punkt, den ein alter Dichter wählt, um von einem Ereignis zu sprechen. So versteht man auch das zunächst doch befremdliche Ai. 850 f., wo der Sohn, der mitten in Todes-Überlegungen an die Mutter denkt, sie sogleich vor der gesamten Stadt den Klagegesang ausstoßend vor Augen hat. Man

darf nicht sagen, daß die rituell-normhafte Äußerung der Innerlichkeit für den Dichter Maßstab des Bedeutenden und des Zufälligen ist; daß er sich durch diesen Maßstab binden läßt, um keine Innerlichkeit darzustellen, die nichtssagend ist, — das wäre modern —, sondern das ist erst Wirklichkeit, was durch eine Äußerung des betroffenen Menschen empfangen ist, und die griechischen Dichter haben allerdings nur „Wirk"lichkeit dargestellt.

Wie empfängt nun Priamos das Ereignis des nahenden Achill? Er äußert nicht Sorge oder Furcht, sondern als König, als pater familias nimmt er des Achill Erscheinen als ein Unglück und schlägt sich das Haupt; sogleich, nachdem er das getan hat, wendet er sich mit demselben Seufzer und mit der Gebärde des Bittens an Hektor, um ihn zu überreden. 77 ff. finden wir wieder die Gebärden des Unglücks, vergebens hofft er, Hektor werde sich dadurch bestimmen lassen, daß er das Unglück des Vaters sieht. Es folgen Hekabes Bitten, unterstützt von den ihr natürlicherweise gegebenen noch stärkeren Mitteln,[52]) sie hält ihm den Busen entgegen und beschwört ihn bei ihm[53]) — in einem εἰ-Satz, als wäre ihre Rede ein Gebet!

Ebenso bedeutsam tritt all das in Σ 22 ff. hervor. Hier befinden wir uns gemäß der Komposition der Menis-Dichtung an dem entscheidenden Wendepunkt der inneren Handlung. Wichtiger als der Fall des Patroklos ist die Wirkung der Botschaft von seinem Tode auf Achill; sie wird die Wandlung seines Verhaltens bringen, die Abkehr vom Zorn bewirken. Der Dichter muß also das Bestreben gehabt haben, diese Wirkung ihrer Bedeutung gemäß darzustellen, nämlich ungeheuer stark. — Wenn wir mit modernen Auffassungen und modernen Empfinden an diese Szene herangehen, so werden wir sagen: Es standen dem Dichter mehrere Möglichkeiten offen, wie Beschreibung des Affektes oder ein Gleichnis. Man hat eine „stumme" Szene, eine stumme Affektentladung erwartet und sie merkwürdigerweise in Achills kultischen Trauergebärden gefunden! Man interpretiert sie allgemein als unmittelbare Entladung eines Schmerzes von „maßloser Wildheit" (Zschietzschmann). Selbst Sommer (Das Haar in Religion und Kultus der Griechen, Diss. Münster 1912, S. 78), der im übrigen die kultischen Zusammenhänge aller Verrichtungen mit den Haaren aufdeckt, sieht hier in Achills Gebärden einen Akt der Verzweiflung.

---

[52]) Durch die Gebärden selbst kommt auch der rein menschliche Gegensatz von Vater und Mutter im Verhältnis zum Sohne aufs schönste zum Ausdruck. Während der Vater mit Vernunftgründen wirken will und seine Gebärde den Sohn selbst nicht anspricht, macht die Geste der Mutter primitiv und konventionell, aber einzigartig kräftig die Bindung Mutter-Kind sichtbar (Anregung von Schadewaldt).

[53]) Die Brust trägt vor dem Muttermord Klytaimnestra dem Orest entgegen, sowohl bei Aeschylos als auch bei Euripides. Aesch., Choeph. 896, hat concentriert rein die homerischen Motive, auch die Beschwörung bei der Brust Euripides, El. 1207, hat die Beschwörung bei der Brust nicht, dafür in des Euripides Manier eine pathetische Häufung der Bittgebärden.

Dahingestellt bleibe, was hier der Dichter aus den Gebärden macht; sicher ist, daß sie ihrem Ursprunge nach rein kultischer Art sind und auf ein Haaropfer zurückgehen (wie Eur. Phoen. 1524 f. es ausspricht). Diese Feststellung genügt im Rahmen unserer Untersuchung.[54])

Um die Absicht des Dichters bei der Anwendung der Gebärde zu verstehen, muß der Interpret des Homer die Partie Σ 1 ff. im Zusammenhang betrachten. Antilochos eilt zu Achill. Den findet er an den Schiffen „das ahnend, was bereits geschehen war" — ja, Achill hat bereits ausgesprochen (4), „Patroklos ist tot". Man sollte denken, nun gibt es keine Steigerung mehr. Aber das, was er ausspricht, sind nur Gedanken, es kommt die Botschaft und auf das Gedachte folgt — in den Gebärden — die Realität. Das ist die Steigerung, die der Dichter sich vorbehalten hat, die einzige, die er geben konnte; denn die Trauerriten und -gebärden mußten die Art sein, in der Achill auf die Nachricht von Patroklos' Tod unmittelbar reagiert und antwortet.[55])

Die Gesten bei Apollonios Rhodios

Einleitung

Der Verlust fast der gesamten griechischen Epik zwischen der Odyssee und den Argonautica macht das Werk des Apollonios besonders wertvoll. Soll sich unsere Fragestellung nach der Funktion der Geste in der Poesie an ihm bewähren; soll von der Betrachtung der Geste aus zu Erkenntnissen über das Wesen der Poesie auch des Alexandriners hingestrebt werden, so muß zunächst Klarheit darüber geschaffen werden, unter welchem — veränderten — Gesichtspunkt diese Fragestellung an die Argonautica herangetragen werden darf. Jede poetische Interpretation des Apollonios Rhodios muß von der Tatsache ausgehen, daß dieser Dichter mit seinem Epos bewußt die alte heroische Epik nachahmen und erneuern wollte; so wenig wie er selbst sein Werk in unbefangenem Geiste schrieb, so wenig dürfen seine Interpreten es unbefangen betrachten oder den Versuch machen, es rein aus ihm selbst zu erklären. Die Betrachtung des Apollonios muß also in hohem Maße eine vergleichende Betrachtung sein. Welche Rolle fällt der Untersuchung der Funktion gerade der Geste bei einer derartigen — vergleichenden — Betrachtung der Argonautica zu?

[54]) Über die weit auseinandergehenden Auffassungen vom ursprünglichen Sinn des Haaropfers bei Todesfällen vgl. am besten Eitrem, Opferritus und Voropfer der Griechen und Römer, S. 349 f. Eitrem selbst sieht in dem gestus, unter Ablehnung der vielfach vertretenen Ansicht, daß das Haaropfer Ablösung alten Menschenopfers sei, einen Reinigungsritus. Siehe auch Dümmler, Kl. Schriften II S. 195; Schredelseker, de superstit. Graecorum, quae ad crines pertinent, Diss. Heidelberg 1913, und zuletzt Kern, Religion der Griechen 1926 S. 174 f. über das Haaropfer im allgemeinen.

[55]) So reagiert auch Demeter, als sie den Raub der Persephone erfährt, unmittelbar mit Trauergebärden: sie zerreißt den Haarschmuck und wirft ein schwarzes Gewand über (hymn. 40 ff.)

Die Geste, definiert als menschliche Äußerung ohne Laut, steht in der Poesie, grob gesagt, in der Mitte zwischen Handlung und Rede und hat an beidem Anteil. Im Vergleich zu aller übrigen Handlung kann sie die am wenigsten zweckgebundene sein und wird daher, weil sie durch keinen Zweck motiviert ist, in anderer Hinsicht gerade die Handlung sei, die am meisten sagt. Im Verhältnis zur Rede ist sie die weniger modulationsfähige Äußerung und als solche am ehesten zum Vergleich geeignet. Bei einem modernen Dichter hat die Geste vielleicht sogar einen Äußerungswert, der über den der Rede hinausgeht: hier kann sie die am wenigsten durch Willensmäßiges und Vernunftartiges beeinflußte Ausdrucksform sein, die am unmittelbarsten Innerliches spiegelt. Das gilt für die Poesie im allgemeinen; in der antiken Poesie gibt es aber, wie wir bei Homer gesehen haben und bei Apollonios bestätigt finden werden, keine Geste, durch die der Dichter uns Aufschluß über innere Vorgänge bei seinen Personen geben wollte, von denen wir sonst nichts wüßten, keine Geste als den einzig gemäßen Ausdruck einer Innerlichkeit, die zu zart für eine direkte Beschreibung des Gefühls durch den Dichter ist und zu spröde, als daß sie sich in einer Rede des Helden aussprechen könnte. Wenn eine Untersuchung über Gesten in der antiken Poesie lohnend ist, so ist sie es nach einer anderen Richtung. — Unter dem Namen Geste, Gebärde sind zwei verschiedene Erscheinungen vereinigt: die kultisch-konventionelle Geste — wie die verschiedenen Gebärden des Bittflehens, der Trauer usw. — und die unkonventionelle, nicht gewichtige, „charakterisierende" Geste, die, auch ohne Affekt-Ausdruck zu sein, gegenüber der ersteren „frei" ist (bei Homer etwa das Schütteln des Hauptes). Nun ist die konventionelle Geste naturgemäß das in der Tradition und Poesie am meisten Fixierte. Wenn man das untersucht, was am meisten fixiert ist, ob es sich bei Homer oder etwa ein halbes Jahrtausend später bei Apollonios findet, so ist der Vergleichsboden am solidesten, und wir gehen von einem sicheren Fundament aus. Wir werden also zu fragen haben: wie verwendet Apollonios die Kultgesten Homers? Sind sie auch bei ihm im wesentlichen Bestandteil der gehörigen Abschilderung einer total zu erfassenden Wirklichkeit? Oder fügt er dem Sinn der Geste etwas Neues bewußt aus Eigenem hinzu? — Und wir werden andererseits fragen: finden sich bei diesem Dichter — grob gesagt, im Gegensatz zu Homer — freie, spontane, „erfundene" Gesten? Denn eine Grenzbestimmung griechischer epischer Poesie kann nur da vorgenommen werden, wo die Handlung am freiesten ist; diese Bedingung würde die Geste der zweiten Art erfüllen; wenn sie es nicht tut, so wird das überall da zu Aufschlüssen über die Grenzen des Alexandriners führen, wo sie es am ehesten tun könnte und zu tun scheint.[56])

[56]) Die drei jüngst erschienenen Dissertationen von Ludwig Klein, Die Göttertechnik in den Argonautica des Ap. Rh. im Philologus, Heft 1 und 2 (1931); Karl. Wilh. Blumberg, Untersuchungen zur epischen Technik des Ap. von Rhodos, Diss. Leipzig 1931 und H. Faerber, Untersuchungen

Die symbolisch-kultischen Gesten

Unter den hauptsächlichsten kultischen Gesten Homers, den Trauergesten, den Gebetsgesten, den Gesten der flehenden Bitte, finden sich im Werk des Apollonios am häufigsten die Trauergesten der verschiedensten Arten: Klagen und Raufen oder Beschmutzen der Haare; Kratzen der Wangen; Sich-Verhüllen und Niedrig-Sitzen.

1

Die Gefallenen-Feier auf der Insel der Dolionen im I. Buch der Argonautica mag einen ersten Aufschluß darüber geben, wie kultische Gebärden bei Apollonios erscheinen. Die Situation ist eigenartig — und im modernsten Sinne tragisch. Die Helden waren von den Dolionen aufs gastfreieste aufgenommen worden (961 ff); nach dem Kampf mit den Erdgeborenen (989 ff.) stechen sie in See (1012 ff.), aber sie werden zurückgetrieben zur Insel der Dolionen, ohne daß sie die Insel erkennen (1021 ff.), und ohne daß sie selbst erkannt werden. Nun entspinnt sich ein nächtlicher Kampf, in dem über die Dolionen schweres Unheil gebracht wird und ihr König Kyzikos den Tod findet. Am Morgen erkennen beide Parteien ihren furchtbaren Irrtum (1053 f.), die Helden ergreift furchtbares Leid (1054), und es heißt weiter „Drei ganze Tage jammerten sie und rauften sich das Haar, sie selbst und zugleich die Dolionen".[57]) Selbst der alexandrinische Dichter sieht also da, wo es sich um ein furchtbares Leid und eine so singuläre Situation handelt, keine andere Möglichkeit, seine Gestalten sich äußern zu lassen als durch die typische kultische Geste. Diese Feststellung, die wir sogleich bei der Betrachtung der ersten Kultgeste des Apollonios machen, ist nach der einen Seite hin richtung-gebend für die Gesamt-Auffassung von der Kunst des Apollonios; zugleich belehrt uns die vorliegende Partie aber noch über ein zweites Moment von Bedeutung. Bei einem kyklischen Epigonen gewöhnlicher Art würden wir die Kultgesten an sich gewiß nicht vergeblich suchen; einzigartig ist hier aber die Gestaltung der Situation, die über das bloß „Offiziell-Typische" hinausgehende dichterische Ausdruckskraft der Geste. Zu dieser Geste vereinigen sich die Feinde der Nacht, und in ihr versöhnen sie sich; durch die Geste allein (in ihrer Kürze) treibt der Dichter die Handlung vorwärts.

über die Gleichnisse bei Ap. Rh., sind mir erst nach Fertigstellung meiner Arbeit bekannt geworden. Während die Kleinsche Arbeit den Kreis der vorliegenden Untersuchungen im eigentlichen Sinne nicht berührt, werden von B. und F. Partien der Argonautica interpretiert, die auch in dieser Arbeit behandelt werden. So vergleicht B. die beiden Darstellungen der Hylas-Episode bei Ap. und Theokrit, desgleichen die der Amykos-Episode. Für F. verweise ich auf S. 12,1 (die Berührungen der Hyps.-Episode 1790, 896 f. mit den Medea-Partien III 1008, 1069 f.; I 791 III 963), S. 12 mit Anm. 2 (über das Sirius-Gleichnis III 957) und S. 25 (zum „Schwanengesang" der an der Syrte gestrandeten Mädchen, IV 1298—1304).

[57]) Für die Begräbnisgebräuchliche und Leichenspiele gibt es, vor allem bei Homer (Ψ). Parellelen — vgl. Mooney, Komm.

Am Anfang von IV befindet sich Medea, die den Zorn des Vaters fürchtet, aber noch nicht den Entschluß zur Flucht gefaßt hat, in unendlicher Verzweiflung. Ihre Augen glühen, ihre Ohren dröhnen.[58]) Oft faßt sie sich nach der Kehle, oft rauft sie sich das Haar und jammert. Daß etwas sich wiederholt abspielt (in Andeutung der langen Dauer eines Hin und Her) setzt voraus, daß die Poesie Sinn für derlei psychologisch bedeutsame, tatmäßig unwirkende Vorgänge bekommen hat. Bei Apollonios ist Analoges in derselben Begrenzung wie hier nicht selten (vgl. nur III 648 ff. und 681 ff.), und doch könnte so gewichtige Handlung in solcher Gedrängtheit nicht stehen, wenn nicht diese ganze Szene in III 751/824 vorgebildet wäre, wo alles, was hier andeutend gesagt ist, — mit Ausnahme der Geste selbst — ausführlich und gewichtig geschildert wird. Die beiden geschilderten körperlichen Reaktionen, das Glühen der Augen, Dröhnen der Ohren rufen sogleich die Erinnerung an Sapphos berühmtes Gedicht wach, und nichts ist natürlicher, als daß der Epiker der Liebe seine Vorbilder auch unter den Lyrikern sucht. Das Haar-Raufen selbst, außerhalb der Totenklage, als Gebärde des Unglücks im Augenblick, da man sich eigener schrecklicher Lage bewußt wird, kennen wir aus der Ilias (X 77 ff.), dem Aias (308 ff.), dem O. R. (1243). Aber wenn Medea in Erwartung eines Unglücks, in der Stimmung der Verzweiflung, nach ihrer Kehle faßt und sich das Haar raufend klagt, so hat die Geste in dieser Schilderung das Gewicht ihrer kultischen Bedeutung verloren. Sie ist hier im hohen Maße Affektträger und Ausdruck; das zeigt ihre Verknüpfung mit den Selbstmordversuchen und auch das „pykna". Und doch verwendet Apollonios, um Affekte zum Ausdruck zu bringen, vorgeformte Motive ritueller Handlungsweise![59]) — Das Haar-Raufen, das Gebärde des Unglücks ist, kann zur Trauergeste werden, mit der der eigene zu erwartende Tod beklagt wird. Die Helden sind mit ihren Begleiterinnen in höchster Gefahr (IV 1280 ff.), sie können wegen der Windstille nicht fahren und verzweifeln in der elenden Gegend, in die sie verschlagen sind, an ihrer Rettung. Das ist für Apollonios eine Gelegenheit, den Tod zu gestalten, den es in seinem Epos in seiner wahren Größe nicht gibt: Die Helden betrachten sich als Sterbende. Es ist bemerkenswert, daß es zwar bei Euripides Partien mit fast maßlos gestalteten Trauergesten auf den eigenen Tod gibt, daß aber Antigone in ihrer großen Klageszene vor der Fortführung ins Grab nicht in dieser Weise um sich selbst trauert. Und des Aias Haar-Raufen gilt nicht dem Tod — der ihn retten wird — sondern seiner Ate. Es ist denkbar, daß Euripides, bei dem die Trauergebärden überhaupt unendlich viel häufiger sind als bei Sophokles, das Motiv der Trauergeste beim eigenen Tod erfunden hat — „Tragikotatos"! — vielleicht sogar für die Orest-

[58]) Vgl. auch Georg Huber, Lebensschilderung und Kleinmalerei im Hellenistischen Epos, Diss. Basel 1926, S. 88.

[59]) Freilich irrt Huber, wenn er das Haarraufen als ausschließlich zur Totenklage gehörig auffaßt.

Stelle 960 ff. selbst; dafür spricht die so rasch folgende imitatio sui. Und Apollonios ahmt ihn darin nach.

Das Zerkratzen der Wangen ist bei Homer nicht zu belegen; in der Tragödie ist es ungemein häufig. Diese Geste wählt Apollonios, um den Kummer Medeas zu zeichnen, die noch nicht sieht, wie sie dem Jason wird helfen können, in dem Augenblick, als Chalkiope kommt, sie um Hilfe für ihre Söhne zu bitten (III 672). Es gibt, so weit ich sehe, in der Tragödie keine Stelle, wo diese Geste bei so geringem, so gelindem Anlaß steht. Apollonios steigert und täuscht Tragik gleichsam vor.

Wie sehr Apollonios zu übersteigerter, fast maßloser Stilgebung neigt, dafür ist ein deutliches Beispiel die Partie vom Abschied des Jason (I 260 ff.). Wir wissen sehr wohl, daß Jason zurückkehren wird, und doch befinden wir uns hier in einem Trauerhaus. Abschieds-„Szenen" gibt es bei Homer, wo es den Tod gibt, nicht, ebensowenig ein Abschiedsritual. Daher scheint hier vieles der Totenklage entnommen. Mit I 263 – der Vater verhüllt sich im Bett und klagt — darf man freilich die Verhüllung bei der Totenklage, etwa bei des Priamos Klage um Hektor (Ω 163), nicht vergleichen; denn die Selbstverhüllung erscheint bei den verschiedenartigsten Anlässen.[60]) Hier verhüllt sich der weinende Aison

[60]) Verhüllung in eigentlicher Trauer, und zwar anscheinend des ganzen Körpers, nicht nur des Gesichtes und der Augen, findet sich in der Tragödie Hek. 487 ff., wo Hekabe — ganz wie Priamos Ω 163 — am Boden liegt, das Haupt mit Staub besudelt und sich verhüllt; Hik. 22, 110 (Adrast); Or. 42. — Ein Verhüllen des Weinenden gibt es bekanntlich schon in der Odyssee, δ 115 f., ϑ 84 ff., 521 ff.; in der Tragödie, verbunden mit Sinken-Lassen des Hauptes, Hik. 286 ff.; Her. 604; Or. 280. 294. Die Orest-Stelle zeigt, daß die Verhüllung nicht nur Ausdruck der Trauer, sondern auch des Grams und Kummers überhaupt sein kann. — Anders wieder, wenn sich der Fluchbeladene verhüllt, um nicht von den Blicken dessen getroffen zu werden, den er respektiert: Orest 467 ff. und Her. 1155 ff. (interessant durch die Fülle von echt Euripideischen Bereicherungen, nämlich Ausdeutungen und Betrachtungen; vgl. Andr. 833 ff.), zugleich um ihn nicht zu beflecken (vgl. Or. 479 f.); des Aias Blick ist verderblich (Ai. 462, 1009). Oedipus (1435 f.) soll verhüllt werden, wenn nicht aus Scheu vor den Menschen, so aus Scheu vor der Sonne. — Verhüllung in Scham liegt vor Hipp. 243 ff., wo Phaedra sich verhüllen läßt, im Augenblick, da sie ihrer schmachvollen Taten bewußt wird. Ähnlich verhüllt sich der Chor in Aias 245, als er sich fortstiehlt, nachdem er von Aias' Wahnsinnstaten gehört hat. Orest verhüllt sich beim Muttermord, um das Schreckliche nicht zu sehen (Eur. El. 1221). Aidos ud Nemesis fliehen, sich voller Abscheu verhüllend (Hes. Erga 198). — Andererseits ist das Bedecken des Leichnams, das Bedecken der Wunden eine Ehrung (Phoen. 1669 f., Ai. 915 ff.). Doch führt Seligmann, Der böse Blick I S. 159, die Verhüllung der Leiche, das Zudrücken der Augen auf ursprüngliche Furcht vor dem bösen Blick zurück und kennt Beispiele für Selbstverhüllung, ja selbst Blendung aus Furcht, anderen Menschen oder auch dem Himmel durch seinen Blick zu schaden, II 285 f. Bei Euripides, Her. 1155 ff. und Or. 479 f., ist eine derartige Sorge um den schädigenden Blick deutlich; daß der Blendung des Oedipus im Mythos das gleiche Motiv zugrunde liegt, ist nicht undenkbar, obwohl in der ausführlichen Dialektik der Tragödie um das Motiv der Blendung (O. R. 1369 ff.) davon in nichts mehr die Rede ist und Oedipus verhüllt werden soll, wie wenn sein ganzer Körper befleckend wirkte und die Vernichtung der Augen die

in Kummer und Gram. — Auch die Gruppe der klagenden Frauen — die Mutter hält den Jason im Arm und hat ihrem Jammer Worte gegeben, 292 f. — erinnert an Frauen bei der Totenklage (Ω 746!): die Mutter klagt, die Frauen, die dabei stehen, klagen mit. Die Szene hatte sich zu einem ganz intimen Zusammensein Mutter-Sohn entwickeln wollen; der Vers, der die Gruppe der klagenden Frauen einführt, enthüllt wieder die Abhängigkeit des Apollonios von der Tradition: er stellt nämlich die „große Szene" her.[61]) — Medea verhüllt sich, um ihre Tränen zu verbergen (IV 749).[60]) — Die Helden, die in der Syrte dem Tode des Verschmachtens entgegensehen, verhüllen sich im Gram[62]) (wie die übrigen hier erzählten Motive zeigen, 1303 f.). Wenn die Heroinen von Libyen den Jason enthüllen (1314), um ihm ihre Rettungsbotschaft mitzuteilen, — und diesen Zug hebt Jason in seinem Bericht von dem Erscheinen der Heroinen vor seinen Gefährten ausdrücklich hervor, 1350 — so sei an den Herakles des Euripides erinnert, den Theseus von seiner Verhüllung befreit, um ihn anzusprechen.[63]) Apollonios gibt der Enthüllung den Sinn einer Wieder-

---

befleckende Wirkung nicht aufheben könnte, 1411, 1425 ff. — Verhüllung vor der Opferung findet sich Her. 561, Hek. 432.

[61]) Es scheint, daß sich die Fähigkeit des Apollonios, „Intimes" und „Alleinsein" zu gestalten, erst allmählich entwickelt hat. Darauf deutet ein Vergleich der Hyps.-Episode, mit den Medea-Szenen. Bewußtes Alleinsein gibt es erst im III. Buch; im I. Buch (788 ff., 842 f., 886 ff.) wird die Einzel-Szene, deren Ethos traulich ist, von den Massen-Szenen nicht klar und entschieden abgehoben.

[62]) Das Fasten (1295) ist zweifellos als ein Trauer-Fasten um den eigenen Tod anzusehen. Zum Trauerfasten im Altertum vgl. Arbesmann, Das Fasten bei den Griechen und Römern, Rel. geschichtliche Vers. und Vorarbeiten 1929, S. 25—28. In der Ilias fastet Achill T 205 (vgl. 346) und läßt die Seinen nüchtern in den Kampf ziehen. Alle profanen Auslegungen an dieser Stelle der Ilias können nicht verdecken, daß es sich um ein Trauerfasten handelt; es kann nicht zufällig sein, daß diese ganze Selbstquälung durch Hunger im Zusammenhang einer Leichenbeklagung steht. Auch bei δ 788 liegt ursprüngliches Trauerfasten vor. Aias fastet (324). In den Hik. (1105, 1109 f.) wird deutlich, wie Euripides von traditionellen Motiven ausgeht, um zu seinen eigentümlichen Gedankengängen durchzustoßen: das Fasten soll hier Selbstmordmittel sein. Eur. profaniert b e w u ß t die kultischen Bräuche. In seltsamer Weise macht Eur. (Hipp. 276) den Unterschied zwischen den beiden Auslegungen des Fastens (277 ist nicht heil; das Murrayschе Fragezeichen verbessert die Lesart nicht.) Vereint, wie an unserer Apollonios-Stelle, finden sich Verhüllung und Fasten Or. 41, 189, 303. Apollonios selbst hat beides in ganz gleichartriger Situation ein zweites Mal zusammengebracht, II 861. Ist diese Art der imitatio sui vielleicht ein bewußtes Kunstmittel des Apollonios, durch das er die Homerischen Iterationen ersetzen will? — In II ist deutlicher als in IV, daß Apollonios das Fasten möglichst menschlich-natürlich aufgefaßt haben will: sie dachten in ihrem Kummer gar nicht an Speise und Trank. Bezeichnend bleibt nur immer wieder, daß der griechische Dichter solche menschlichen und natürlichen Motive nur an tradierte feste Formen so häufig rituellen Ursprungs anknüpfen kann.

[63]) Durch beide Handlungen setzt sich hier Theseus in der Sinngebung des Eur. über die Gefahr hinweg, vom Miasma betroffen und befleckt zu werden: er läßt sich anblicken und durch Worte anhauchen.

erweckung zu Mut, Leben und Handeln (1351 ff.). Die Enthüllung ist keine Geste, sondern scheint frei erfundene Handlung, die freilich, bezeichnend genug, an eine symbolische Geste anknüpft und sie weiter gestaltet. (Vgl. β 321; S. 8.)

Wir sahen bereits oben, daß es ein symbolisch-fixiertes demütig-bekümmertes Nieder-Sitzen gibt, das gewöhnlich ein Niedrig-Sitzen ist. Auch diese Gebärde kennt Apollonios (III 1159). Medea kommt von dem Zusammentreffen mit Jason (1146 ff.); geistesabwesend („automatois" bei „podessin" zur im übrigen ganz homerischen Phrase hinzugefügt, 1152) durch Sinnesänderung (1157) hört sie nichts und will nichts sprechen. Es folgt der Abschluß 1159—1162: sie setzt sich auf den Schemel ihres Sessels und stützt die Wange auf die linke Hand. Das Gefühl, von dem Medea durchdrungen ist, ist Reue, nicht Gram oder Trauer. Wieder reicht ein erst zu erwartendes Unglück hin, die Gestalten des Apollonios zu den symbolischen Äußerungen der Trauer zu treiben. Neuartig — im Gegensatz zum Nieder-Sitzen selbst — ist die Geste 1160. Diese Haltung, die Medea hier einnimmt, ist die Haltung der Trauernden auf Grabmonumenten.[64]) Wir haben hier also insofern einen Sonderfall vor uns, als mit diesen Versen ein monumentales Kunstwerk nachgebildet und mit den Mitteln der Poesie belebt wird. Apollonios, der Medea sich niedrig hinsetzen läßt, aber nicht mit an dieser Stelle unpassenden Trauergesten fortfahren will — Medea klagt nicht, rauft sich nicht das Haar, schlägt sich nicht das Haupt — gewinnt für diese Szene einen glücklichen und unerwarteten Abschluß, indem er Medea die Haltung der plastischen Vorlage einnehmen läßt. Diese Geste (1160), die offenbar keinen konventionell-fixierten Sinn hatte, mit dem sie in die Poesie hätte eingehen müssen, kommt, soweit ich sehe, in der überlieferten Poesie nirgends außer an dieser Stelle vor[65]) — und sie ist nicht der Natur, sondern durch die Vermittlung der Kunst gezeichnet! Wie und mit welchem Sinn diese Geste in die bildende Kunst drang, ist nicht unsere Sache zu fragen; Apollonios fügt sie in das Bild der reuevollen Medea ein. Mit 1161 f. macht der Dichter eine Wendung und enthüllt gleichsam, was in der Seele der Statue vorgeht.

Ähnlich wie mit der Geste Medeas an dieser Stelle verhält es sich mit Chalkiopes Gebärde bei ihrem Zusammensein mit Medea (III 706 f.). Chalkiope umklammert ihre eigenen Knie und läßt das Haupt in ihren Busen sinken.[66]) Auch hier bildet Apollonios

[64]) Vgl. Wilamowitz, Hellenistische Dichtung II 210,2.

[65]) Sittls Beispiele hierzu sind sämtlich sehr spät, z. T. römisch (S. 24, 5—7).

[66]) Mit Unrecht übersetzt Mooney: „let her head sink upon Medea's breast". — So wenig wie Chalkiope der Medea Knie umklammert, so wenig läßt sie ihr Haupt in Medeas Busen sinken. Die Tränen (705), der Jammer (707 ff.) und die Anrufung der Erinys (703 f.) machen es in gleicher Weise unmöglich, in der Geste 706 die Bittgebärde zu sehen. Zudem fehlt Genetiv der Person bei „gounata" (IV 81 f. versteht er sich mit). In „neiothi" hingegen steckt eine nähere Bestimmung, die nur dann

eine plastische Vorlage nach.[64]) Die folgenden Verse (707 ff.) scheinen nach dem Vorbild Ω 507 ff. gestaltet zu sein. In der Ilias beklagt jedoch jeder sein eigenes Leid, hier jede die andere. Aufschlußreich ist der Vergleich von Ω 512 und III 709. Im Ω schwillt im Gemach „das Geseufze" — als zusammenfassender Ausdruck für die laute Klage, die gehörig ist; Apollonios spricht von dem „zarten Klageton" der leidenden Frauen; sinnlich ist diese Ausgestaltung des Vorganges.

2

Die großen Homerischen Bittgebärden sind bei Apollonios selten. Bittende Berührung des Kinns oder der Hand findet sich nirgends, die Umschlingung der Knie nur in zwei Szenen, in denen jene Grundsituation der Gebärde (höchste Not, aus der ein Mächtiger retten kann) im wesentlichen vorliegt. Die Kolcher fordern von den Phäaken, bei denen die Argonauten sich aufhalten, die Auslieferung Medeas (IV 1004 ff.); Medea, in schrecklicher Angst, umfaßt der Arete Knie (1013, 1029, 1049), ja jedes einzelnen Argonauten Knie (1053). Der schrecklichen Angst Medeas (1011) entspricht die Häufung der Gebärden. Am Anfang des IV. Buches ist es die gleiche Geste, mit der sich Medea, die soeben aus dem Hause ihres Vaters geflüchtet ist, hilfesuchend an Argos, Phrontis und Jason selbst wendet (IV 81 f.) Die Situation hätte sehr wohl im Anschluß an die Liebesszene des III. Buches erotisch-heimlich ausgestaltet werden können. Aber das ganze IV. Buch ist im Vergleich zum III. Buch herber; der Reiz des Erotischen ist ausgeschöpft. Bezeichnend ist der als Reaktion auf eine Bittgeste so seltsame Affekt der Freude bei Jason. In ihm ist eine auf das Intime gerichtete Poesie mit den alten Motiven heroischer Epik in eigentümlicher Weise innig verschmolzen.

Be der Bezauberung der Keren, der Hadeshündinnen, durch Medea (IV 1668 f.) liegt die Gebärde selbst nicht vor, die Stelle ist abstrakt gemeint.

3

1. Hinstrecken der Arme bedeutet Ansprechen. Das Erheben der Arme zum Himmel ist Geste des Gebets. Mit dieser Geste beten die Frauen um glückliche Vollendung der Argo-Fahrt (I 247 f.). Die Erwähnung der Geste erhält hier ihren pathetischen Sinn durch die Hinzufügung von „polla". In dunkler Nacht betet Jason (IV 1701 f.) Auch hier steigert Apollonios das Pathos, das zum Gebet treibt, und die Form des Gebets aufs höchste. Gegenüber der Odyssee (e. g. ϱ 239) variiert Apollonios zum Sinnlich-Konkreten hin. — Weissagend fordert die Argo, daß Kastor und Polydeukes zu den Göttern beten, sie mögen die Argo zu Kirke ge-

nicht sinnleer ist, wenn sie besagen soll, daß Chalkiope ihre eigenen Knie umklammert. Freilich liegt es nah, hier die Bittgeste zu erwarten, denn 701 weist direkt auf die bekannte Bittgebärde hin. Man erkennt aber leicht, aus welcher Absicht heraus Apollonios variiert hat: er will die große Gebärde in dieser traulichen Szene vermeiden.

langen lassen (IV 588). Hier ist das Gebet (592 ff.) kein Ausdruck von Pathos; hier verlangte die Komposition, daß es in aller Form gewichtig stattfand. Zur epischen Schilderung des Gebetes gehört die Erwähnung der Geste. Die Helden erheben sich, sie strecken die Arme zum Himmel; die anderen — von der Gebetshandlung ausgeschlossen — blicken zu Boden. — Wenn Aietes die Hände emporhebt, um Helios und Zeus zu Zeugen anzurufen (IV 228 f.), so liegt der Geste hier der ursprüngliche Sinn des Ansprechens ebenso zu Grunde wie der eigentlichen Gebetsgeste. Mir ist keine sonstige Stelle der Verwendung der Geste in der gleichen Situation bekannt. Aber wenn die Anrufung des Zeus als Schwurzeugen („Zeus wisse") von einer Anrufung als Tatzeugen nicht wesenhaft verschieden ist, so läßt sich das Emporheben des Zepters bei Hektors Schwur (K 331; 328 ff.), sehr wohl in Parallele setzen.

2. In profaner Verwendung ist die gleiche Gebärde am Anfang des IV. Buches in hohem Maße zum Affektausdruck herangezogen. Jason hat Medea das Eheversprechen gegeben (98 ff.), sie besteigen das Schiff mit ihr (104); nun folgt ein Vers, in dem das Wirken der rudernden Helden geschildert wird (105); dann springt die Erzählung auf Medea über, von der gesagt wird, daß sie, an das Hinterteil des Schiffes eilend, die Hände nach dem Lande ausstreckt, hilflos.[67]) Der objektive Inhalt der Geste ist klar: sie ist ein leidenschaftliches Ansprechen, das sehr häufig zugleich ein Bitten ist.[68]) Die Geste hat symbolischen Charakter, so gut hier wie bei Homer; aber sie ist hier nicht (wie X 37) stärkstes, zum mindesten ursprünglich, kultisches Mittel der beschwörenden Bitte, sondern etwas, wohinter kein Wille steht, der etwas zu erreichen strebt. Sie ist vom Dichter rein als höchst pathetischer Gefühlsausdruck der Medea gemeint: nachdem von den rudernden Helden gesprochen war, sollte Medea in Kontrast zu ihnen erscheinen. Der Umbruch in ihrer Stimmung, das starke Aufflammen derjenigen ihrer Gefühle und Triebe, die sie in ihren Entscheidungen und Entschlüssen unterdrückt: kurz, ihre Reue wird von Apollonios, der an Motiven nicht reich ist, immer wieder geschildert, III 741 direkt, III 1159 ff., wie wir sahen, und an dieser Stelle durch das Medium symbolisch-fixierter Handlungsweise.

Neben dem bittenden Ansprechen durch Entgegenstrecken der Hände zum Angeredeten hin gibt es das bloße Hinblicken; hierfür findet sich bei Apollonios ein eigenartiges Beispiel in einer Partie, die übrigens in mehreren Punkten mit der soeben behandelten vergleichbar ist: die Flottmachung der Argo (I 519 ff.). Zwischen den letzten Vorbereitungen und dem Opfer (533 f.) einerseits und der Schilderung der Fahrt selbst (536 ff.) andererseits wird von Jason erzählt, daß er tränenvoll die Augen vom Vaterland abwendet. Auch hier ist eine Person in Gegensatz zu den anderen gestellt; wie im IV. Buch ist auch hier der handelnden

[67]) Vgl. Mosch. Europa 111 f.
[68]) Vgl. die Beispiele Sittls, S. 49 f., 50,5.

Wirksamkeit der anderen ein Gefühlsmoment bei dem einen entgegengesetzt. Der Blick ist als bedeutungsschwere Geste gemeint und nicht als zufälliger, „spontaner" Gefühlsausdruck des Jason: als ein Ansprechen beim Abschied. Wenn Apollonios hier vom Fortblicken spricht, d. h. in Abweichung von der Tradition als Punkt, von dem aus er die Geste erzählt, gewissermaßen die Kehrseite wählt, so ist das seine „Freiheit"; er paßt so diesen Zug besser dem Abschieds-Pathos und Abchiedskolorit ein und läßt zugleich das Ethos des Jason, seine Mannhaftigkeit, hervortreten.

3. Schwer ist die objektive Bedeutung der Geste bei I 343 f. auszumachen. Hier schildert Apollonios die Versammlung der Helden vor der Abfahrt, in der die Wahl des Führers vorgenommen wird. Das Motiv ist heroisch, und der Alexandriner hütet sich, es wie ein kyklischer Epigone zu behandeln. Herakles lehnt die ihm zugedachte Wahl ab und erklärt, keines anderen Mannes Führerschaft dulden zu wollen als die des Jason. Die Gebärde des Herakles, das Emporstrecken der Hand, kann im Zusammenhang mit dem Sprechen vom Sitze aus[69]) die Aufforderung zum Schweigen bedeuten, die Ankündigung der eigenen Rede.[70]) Doch ist es nicht unmöglich, daß sie Ablehnung besagt (vgl. 345).[71])

Aus Freude über das plötzliche Eintreffen der Phrixos-Söhne heben Chalkiope und ihre Frauen die Arme empor, III 257 f. (wie bei Homer σ 99 f.).[72])

4

Die gestenreiche Partie am Anfang des IV. Buches, als Medeas Verzweiflung ihren Höhepunkt erreicht, verlohnt eine eingehendere Betrachtung. Medea kommt endgültig von ihren Selbstmordgedanken ab und beschließt zu fliehen (24 f.). In den folgenden Versen nimmt sie Abschied vom Gemach ihrer Jungfrauenzeit und von ihrer Jungfrauenzeit überhaupt: sie küßt das Bett und die Doppelpfosten an beiden Seiten, berührt die Wände und reißt sich eine lange Locke aus, die sie als Erinnerung an ihre Mädchenzeit der Mutter im Gemach zurückläßt. Die Lockenweihe ist ebenso sui generis wie die Abschiedsgesten. Hier vor allem ist der Verlust aller großen epischen Poesie zwischen Homer und Apollonios beklagenswert. Es gibt wohl in drei Botenberichten der Tragödie einen Abschied vom Ehebett (O. R. 1241 ff.; Trach. 912 ff.; Alk. 175 ff.); im übrigen sehe ich keine Parallele. (Kaum ist als Abschied von liebgewordenen Gegenständen Trach. 905 f. anzuführen; vgl. das Schol. und Jebb. in seiner Ausg. zu dieser Stelle.) — Die Lockenweihe der Jungfrau vor der Hochzeit am Altar der Göttin

[69]) Vgl. T 77 und Eusthatios zu dieser Iliasstelle.

[70]) Vgl. die späten Beispiele Sittls S. 214 f.

[71]) Vgl. Sittl, S. 85, der eine Reihe von monumentalen Beispielen und ein sehr spätes literarisches bringt.

[72]) Triton streckt die Hand aus, um eine Stelle im Meer zu bezeichnen (IV 1571). Das ist keine Geste.

ist ein alter Ritus.[73]) Aber die Situation, in der Medea von ihrer Mädchenzeit Abschied nimmt, unterscheidet sich in allem von der normalen. Sie kann an keinen Altar treten, um ihr Haar zu weihen. So läßt sie, ehe sie sich fortstiehlt, die Locke im Gemach als Erinnerungszeichen für die Mutter zurück. Dem griechischen Dichter bietet sich, wenn er vor die Aufgabe gestellt ist, Medea zu Jason fliehen zu lassen, zur Ausgestaltung dieses Motivs, zur Ausgestaltung des Abschieds-Stadiums nichts anderes dar als ein Ritual, auch wenn er es in seiner eigentlichen, gehörigen Form weder geben kann noch geben will. So erfindet er Möglichkeiten, rein dichterische, ganz unwirkliche, das zeremonielle Moment mit dem affektischen, das Normhafte mit dem Einmaligen zu verbinden. Er ersinnt zwar keine Riten, aber er gestaltet Riten schöpferisch-frei um, so daß das Wirkend-Typische zugleich zum Ausdruck einer Innerlichkeit geeignet ist. Und doch geht er nur einen Schritt weiter auf der Bahn des Typischen: denn der Gedanke und der Abschied gerade von der Mutter (die — bezeichnend für diese Stelle — als Gestalt in den Argonautica gar keine Rolle spielt) ist in der Situation des Abschieds von der Mädchenzeit in höchstem Maße typisch. Hier aber ist dieser Schritt schon bedeutsam auf dem Wege in der Richtung zur Bereicherung der Darstellung des Seelischen.[74])

5

Der Blick, nämlich das Hinwenden und Abwenden des Blickes, hat, wie wir schon öfters festgestellt haben, häufig symbolische Bedeutung kultischer — oder abgeschwächt — konventioneller Art. Über das Verhüllen des Körpers oder der Augen in der Tragödie und bei Apollonios selbst ist bereits gehandelt. Insoweit die Augen-Gesten symbolische Gesten sind, muß auch bei ihrer Behandlung die Frage nach dem Wie der Verwendung gestellt werden. Sodann wird gerade bei dieser Art von Gebärden auch die „Freiheit" des Apollonios zu untersuchen sein. An dieser Stelle seien jedoch nur die kultisch-fixierten Gebärden behandelt.

Beim Nahen Apollons wendet der Mensch den Blick ab (II 683). Jason wendet den Blick ab, als die Heroinen von Libyen

[73]) Hesychios gamon ethe, Archil. frgm. 17, Diehl; Welcker, Götterlehre I 575; Stengel, I. Müllers Handbuch V 3 113; Eitrem a. a. O. 406 f. — Vgl. auch I. T. 819 ff. Diese Euripides-Stelle muß so verstanden werden, daß Euripides mit der Doppelbedeutung der Lockerweihe vor der Hochzeit und am Grabe spielt. Orest meint stets das erste, Iphigenie das zweite.

[74]) Eitrem, der diese Stelle behandelt (S. 407), bezeichnet es als „schöne Erfindung des Dichters", daß Medea, statt die Locke einer Gottheit zu weihen, sie der Mutter als Erinnerungszeichen zurückläßt. Er fügt hinzu: „Vielleicht nimmt sie (scil. die Erfindung) auch auf irgendwelchen Volksbrauch, nach dem man die Locke den Hausgeistern im väterlichen Hause weihte, Bezug." Wenn E. fragt, was dem Dichter den Anlaß zu dieser Erfindung gegeben hat, so ist, glaube ich, diese Frage in gewisser Hinsicht hier beantwortet worden.

ihn von seiner Umhüllung befreit haben (IV 1315; vgl. π 179). Medea will die Ermordung des Bruders nicht mitansehen; sie schützt sich vor dem Miasma (vgl. auch Eur. El. 1218 ff.). Als Thetis den Argonauten erscheint, sieht sie mit Augen nur ihr Gatte Peleus, die anderen vermögen nicht, ihren Blick fest auf sie zu richten. Es ist wie eine natürliche Reflexbewegung. Im Bewußtsein ihrer Tat können Medea und Jason ihre Augen nicht gerade auf Kirke richten[75]) (IV 697). Wenn sie beide nicht gerade blicken können, so ist nicht nur der Pleonasmus des hellenistischen Dichters bemerkenswert, mit dem er Medea, das Gesicht in den Händen vergraben, nicht gerade blicken läßt. (Vgl. Kallimachos hymn. Dian. 70 f.) Wie Aias (462 ff.), so sagt auch Medea im Schuldbewußtsein „Wie kann ich vor meines Vaters Augen treten?" (IV 378). — Scham hindert die Helden, die sich bei den lemnischen Frauen versäumt haben, dem scheltenden Herakles ins Gesicht zu sehen (I 875). Die Tragödie bewahrt noch die symbolische Kraft der Gebärden; bei Apollonios werden sie leichter, nichtssagender. Täte er deutlich etwas hinzu, so könnte man sein Eigentum herausstellen; er läßt aber nur weg, indem er viele einst gewichtige Motive, anstatt sie in ihrer Bedeutung und Größe zu formen, im Vorübergehen mitnimmt oder bisweilen anhäuft. — Einmal ist diese Geste positiv gefaßt. Der blinde Phineus richtet — beim Eid — seine leeren Pupillen geradeaus auf Zetes (II 253) — das ist e r g r e i f e n d und somit poetisch wirksam.[76])

Die konventionellen und nicht-fixierten Gebärden

1

Die Geste des Handschlags mag als symbolisch-konventionell bezeichnet werden. Denn wenn ihr Ursprung vielleicht auch im Kultischen liegt, so nehmen ihr doch die Vielfältigkeit ihres Gebrauches und die Alltäglichkeit ihrer Verwendung das Gewicht und die Schwere der großen Kultgebärden. Auch diese Geste steht wie die Augengebärden zwischen den fixierten und freien Gesten und gehört zu beiden. Sie ist fixiert insofern, als ihre Form feststeht und tradiert ist; frei kann sie genannt werden, weil ihr Bedeutungsumfang zu groß, d. h. so allgemein erscheint, daß sie der Verwendung jede Freiheit gestattet. Es ist also denkbar, daß der Dichter der Argonautica durch sie bisweilen etwas ausdrückt, was weder in der sonstigen Erzählung noch in den Reden seiner Gestalten gesagt ist.

[75]) Über die Unfähigkeit, beim Lügen gerade ins Gesicht zu blicken, vgl. Schadewaldt, Zum Phrixos des Euripides, Herm. 1928, 7, 1. Die interessante, von Schadewaldt erklärte, Stelle Hek. 968 zeigt wieder die Bedeutungsschwere der Gebärden.

[76]) Vgl. Soph. Phil. 485: der lahme Philoktet fällt, so schwer es ihm wird, vor Neoptolemos nieder, um seine Knie zu umklammern.

Durchaus als symbolische Geste ist der Handschlag des Jason zu verstehen, der die knieende Medea aufgehoben und ihr geschworen hat, sie in Griechenland zu seiner Gattin zu machen. (IV 99 f.) Zweifellos bedeutet die Gebärde an dieser Stelle die Besiegelung des Eheversprechens durch Jason,[77]) obwohl bei so feierlichem Eid eine größere Zeremonie am Platze gewesen wäre. Aber die romantische Situation, die sozusagen ein Notverlöbnis erforderlich macht — und die Eigenart des Dichters, der Intimes erhaben und Erhabenes intim darzustellen liebt — erklärt dieses Opfer an Feierlichkeit. Obwohl aber Apollonios an dieser Stelle die Geste nicht anders denn als Treugelöbnis aufgefaßt haben kann, spielt sie eigenartigerweise eine regelmäßige Rolle bei allen Verführungsszenen der griechischen Poesie. Anchises ergreift der Aphrodite Hand (hymn. Aphr. 155), Ares begrüßt mit dieser Geste in der Erzählung des Demodokos die Aphrodite, ehe er sie verführt (ϑ 291; vgl. auch o 465, S. 19). Apollon ergreift Kreusas Hand, bevor er sie — die Widerstrebende — zu seinem Lager führt.[78]) Andererseits soll der Handschlag Klytaimestra-Achill (I. A. 831) eine Beziehung zwischen beiden herstellen, wie sie durch die zu erwartende Ehe Achill-Iphigenie eintreten wird.[79]) Wilamowitz (a. a. O. S. 213) sieht in der Gebärde bei Apollonios direkt die Eheschließung. Ich wage es nicht, eine Beziehung zwischen der „Verführungsgeste" und der Verlöbnisgeste zu behaupten, schon deshalb nicht, weil der Charakter dieser Verführungsgeste nicht ganz klar erscheint. Doch läßt sich denken, daß der Handschlag bei der Eheschließung auf eine Geste (oder vielmehr einen „Griff") der Besitzergreifung der Frau durch den Mann zurückgeht.[80])

Telamon hat den Jason heftig vor der Schar um des Herakles willen angegriffen. (I 1290 ff.); nach der Prophezeiung des Glaukos (1315 ff.) sucht Telamon sogleich die Versöhnung mit Jason (1329 ff.). Seine versöhnenden Worte leitet er durch einen Handschlag ein. — Hera, die bemerkt, daß sie Aphrodite, ihre Gastgeberin, verstimmt hat, begleitet ihre Abschiedsworte an Aphrodite mit dieser Geste (III 106). An beiden Stellen handelt es sich um eine Wiederversöhnung. Diese Geste ist in dieser Bedeutung bereits bekannt und verwendet[81]) (Eur. Med. 896—99, 902). Vergleichen wir die Behandlung der Gebärde bei den beiden Autoren,

[77]) Vgl. Die Rechte als Bürgin der Treue, z. B. Eur. Med. 21 f. 496. Vgl. auch Vergil Aen. III 610 f.

[78]) Vgl. auch Pind. Pyth. IX 122, von Sittl, S. 81 falsch als Geste der Höflichkeit mit α 121 gleichgesetzt.

[79]) Sittl, S. 135, scheidet bei dieser Geste zwischen der romantischen Welt der Dichter, in der Braut und Bräutigam sie tauschen, und der realen Welt, in der sie zwischen Bräutigam und Schwiegervater gewechselt wird: Geste der Eheschließung. Für den letzten Fall nennt Sittl I. A. nicht, sondern nur ganz späte Zeugnisse.

[80]) Vgl. Sittls römische Beispiele für einen derartigen symbolischen Handschlag, S. 131.

[81]) Vgl. Sittl, S. 30, 10.

so hebt sich wiederum von des Apollonios leichter, fast spielerischer Art die symbolisch-gewichtige Kraft merklich ab, die die Euripideische Gebärde auszeichnet.[82]) Apollonios läßt die tradierten bedeutungsschweren Motive gern im Gleiten der Erzählung mit anklingen; er belebt durch sie seine Bilder, ohne sie in eine bestimmte Richtung zu drängen. Aber der Reichtum ist bei ihm gleichsam entwertet, nach dem ihn sein Hang zu maßloser, pleonastischer Stilgebung greifen läßt. Das Motiv selbst in seiner Einfachheit ist für ihn fast stets unverwendbar. — Während der Handschlag bei I 1330 nur der Wiederversöhnung gelten kann, bleibt bei III 109 ein Zweifel. Der alexandrinische Dichter, der eine im hohen Maße fiktive Wirklichkeit besingt, meint nie so Klares und Distinktes wie Homer; daher kann selbst eine glückliche Interpretation nicht hoffen, stets etwas Eindeutiges herauszustellen. Oft läßt Apollonios die Art der besonderen Motivation im Zwielicht. So läßt sich bei III 109 die Geste auch auf den Abschied (111) beziehen. Wenn ferner Jason Hypsipyles Hand ergreift,[83]) so ist zwar klar, daß die Geste keineswegs nur Ausfluß überströmenden Gefühles ist oder auf zarte Art des Jason Gesinnung gegen Hypsipyle, seine erwachte Liebe verstohlen zum Ausdruck bringt, während er in klaren Worten sie auszusprechen nicht gewagt hat — es bleibt aber unsicher, ob er um des Abschieds willen oder zur Bekräftigung seiner Zusage (836 f.) ihre Hand ergreift. In eigentümlicher Weise häuft und verquickt Apollonios die Motive beim endgültigen Abschied der Hypsipyle von Jason (I 886). Hypsipyle betet, und dabei erhebt sie nicht ihre Hände zum Himmel, sondern ergreift die des Jason um des Abschieds willen (887, 888; 896 ff.), von dem die Rede sein wird. Ihre Worte führt der Dichter aber nicht durch einen Ausdruck für „sprechen" ein, sondern durch „sie betete", 886; diese Charakteristik der Rede bezieht sich auf den Segenswunsch 888—90. Apollonios versteht es also, indem er zu dem Verbum „beten" eine Geste aus anderer Sphäre setzt, Hypsipyles in sich so sehr verschiedenartige Rede vorzubereiten und einzuführen. — Durch den Handschlag drückt Zetes dem Phineus seine freundliche Gesinnung aus (II 243), wie Hermes dem Priamos Ω 361. An A 197 (Athene ergreift das Haar des Peliden) erinnert die Gebärde bei IV 852.[84]) Wie in der Ilias der Pelide von Athene, so wird hier Peleus als einziger in der Versammlung von Thetis der Wahrnehmung der göttlichen Erscheinung gewürdigt. Beide Göttinnen rufen ihre Helden durch die Gesten gleichsam zu sich. Athenas Geste ist herrisch; die der

---

[82]) Zweifellos ist es der kluge Theatraliker Euripides, der nicht nur den übernommenen Reichtum an Gebärden, sondern zugleich ihren symbolischen Wirkungs- und „Tat"wert ausnützt, um bildkräftige Szenen zu gestalten.

[83]) Vgl. zu dieser Stelle Heinze, Virgils epische Technik, 3. Auflage, Leipzig 1915, S. 118 und Huber a. a. O. S. 82.

[84]) Anakoluthisch gebaut; vgl. Mooney zur Stelle.

Thetis zugleich „Philema". Der Handkuß,[85]) den die Artemis-Priesterin Iphias dem scheidenden Jason gibt (I 313), ist Gebärde des Abschieds, so gut wie es der Handschlag ist.

In ihrem interessantesten Zusammenhang, glaube ich, findet sich der Handschlag bei Apollonios in der großen Liebesszene Jason-Medea (III 1067 f.). Da diese Szene aber als Ganzes betrachtet werden muß, so sei die Behandlung dieser Stelle hinausgeschoben. Doch darf eine Folgerung über den Handschlag in der alexandrinischen Epik bereits jetzt gezogen werden. Wir haben oft genug gesehen, daß Wilamowitz recht hat, wenn er schreibt, das Hand-Geben sei stets nur Philema und bestreitet, daß es — z. B. — Gruß-Geste beim Willkommen oder Abschied sei (vgl. S. 7). Trotzdem steht in dieser Poesie die Geste nicht einfach als Ausdruck freundlicher Gesinnung (und selbst da nicht, wo eine solche freundliche Gesinnung, eben erwacht, zum Ausdruck zu drängen scheint), sondern muß stets durch eine besondere Motivierung objektiver Art notwendig gemacht werden.

Es sei hier, ehe wir die Besprechung des Handschlags zunächst unterbrechen, kurz noch auf eine Theokrit-Stelle eingegangen, wo die gleiche Geste seltsam der Wirklichkeit entrückt dargestellt ist (Hylas 47). Der Mythos, den hier Theokrit behandelt, findet sich auch bei Apollonios, I 1221 ff. Bei Apollonios ist es eine Nymphe, bei Theokrit sind es drei, die den Hylas alle bei der Hand fassen und nachher auf ihrem Schoße halten. Bei Apollonios umarmt die Nymphe mit der Linken den Hylas und ergreift mit der Rechten zugleich den ins Wasser gestreckten Arm: so zieht sie ihn hinunter. In beiden Zügen ist Apollonios der sorgsame Nachbildner einer Wirklichkeit, Theokrit aber entfernt sich von ihr, und versucht man präzise zu verstehen, wie er das meint, was er sagt, so sieht man, daß sich Stimmungsgehalte nicht ergreifen, noch begreifen lassen. Der Handschlag selbst ist der „Verführungsgeste" am ähnlichsten (vgl. Eur. Ion 891 f.). An dieser Stelle wird es deutlich, daß der antike Dichter, der in eine wirklichkeitsferne Sphäre steigt, ganz im Gegensatz zum modernen (etwa dem Expressionisten) dennoch ausschließlich die festen Motive eines objektiv gegebenen und — möglichst — schon literarisch gewordenen Gebrauchs der Wirklichkeit verwendet.

2

Liebkosungsgesten sind Philemata wie der Handschlag; doch stehen sie der Natur näher als er und der Konvention ferner. Die Formen der Liebkosung, die sich bei Apollonios finden, sind sämtlich bereits Homerisch: der Kuß, das Streicheln, die Umarmung, die schmeichelnde Berührung des Kinns.

[85]) Falsch zum Handkuß Sittl, S. 166, der schreibt, daß nur Sklaven ihn leisten und Freie nur bei „liebevoller Bitte."

Durch den Kuß wird, wie in der Ilias, nur ein Kind, nämlich der Erosknabe, geliebkost (III 149).[86]) In der gleichen Szene Aphrodite-Eros faßt die Mutter des Knaben Kinn. Zwar schilt sie ihn aus, aber die Geste bleibt doch Liebkosung. Doppeldeutig und schillernd in ihrem Charakter ist die Gebärde des Streichelns an der einzigen Stelle, wo sie bei Apollonios steht, verwendet (IV 687). Jason und Medea sind an der Spitze der Argonauten zu Kirke gekommen und Kirke veranlaßt die beiden „listig", ihr zu folgen; dabei streichelt sie die Gäste (oder nur Medea?). Ich gestehe, daß ich nicht einsehen kann, welche List in diesem besonderen Fall Kirke plant. Denn es ist ganz in der Ordnung, daß sie die beiden allein sprechen will, und sie wird sich offen und loyal gegen sie, die Verwandten, benehmen. Von ihrem Traum (662 ff.) könnte eine Verbindung zu ihrer „List" führen; aber nichts darüber ist von Apollonios auch nur angedeutet. Ihr listiger Sinn charakterisiert sie also nur unklar-allgemein: sie ist eben Kirke! Und ähnlich nur kann die Geste verstanden werden. Zwar wird auch hier wie bei Homer diese Geste von der ehrwürdigen Person vollführt, der weniger ehrwürdigen empfangen; im übrigen aber hat sich Apollonios von der bei Homer vorliegenden Fixierung freigemacht. Im Grunde kann diese Geste nur als Philema, ganz wie der Handschlag Telemach-Athene (α 121), verstanden werden; nur daß Apollonios für diese Bewillkommnung eine Geste wählt (N. B. nicht erfindet!), die der romantischen Situation und vor allem der Zauberin angemessener ist und die Assoziationen des Hörers zu Kirkes Zauberstab in der Odyssee leitet.

Umarmungen, die bei Homer stets in Verbindung mit anderen Liebkosungsgesten aufgeführt werden, finden sich in den Argonautica zweimal beim Abschied. Die Mutter umarmt den Jason (I 268 ff.; 276); zum Abschied, und zwar, wie die Beteiligten meinen, für immer (ähnlich wie I 268 ff.) umarmen sich die Helden, ehe sie sich trennen, um jeder für sich einen Platz zu suchen zum Sterben (IV 1290). Hier ziehe man zum Vergleiche die Umarmung beim Abschied der Hekabe von Polyxene (Hek. 410 ff.) mit ihrem unendlichen Leid, der so maßvollen Stilgebung und sparsamen Geste heran. Der schreckliche Jammer, dem die Helden der Argonautica in einer Lage verfallen, aus der sogleich die Rettung erfolgen wird, macht das Maßlose des alexandrinischen Dichters besonders deutlich. — Schließlich schlingt Hera im Schrecken über die Gefahr der Argo, die sie mit ansieht, ihre Arme um Athene (IV 959). Hier ist die Geste (ein Zug, der auffällt; jeder Leser, glaube ich, von den Zeitgenossen des Apollonios an, muß an dieser Stelle stutzen in dem Gefühl, daß Apollonios hier über sich selbst hinausgeht) nicht nur Affekt-Ausdruck — was ja nicht ganz selten bei Apollonios ist — sondern geradezu, in moderner

[86]) Im Diana-Hymnos des Kallimachos wird ein Kind durch Streicheln geliebkost (29) wie Aphrodite durch Dione E 372. Die Vorliebe der Alexandriner für die Darstellung des Kindes ist bekannt. Vgl. von Allmen, Das Kind in der epischen Darstellung der Griechen, Diss. Bern 1923.

Terminologie ausgedrückt, eine Art von Reflex-Bewegung, also in höchstem Maße spontan. Die Geste selbst ist zwar nicht „erfunden", ihre Form ist nicht neu und für die Poesie erstmalig, aber die Art ihrer Verwendung an dieser Stelle ist der Natur abgezeichnet. Ohne Zweifel ist die Gestaltung dieser Stelle aus der Vorliebe des Alexandriners für rührende Bilder, besonders für die Beobachtung des Kindes und für die Darstellung kindlicher oder überhaupt menschlicher Hilflosigkeit erwachsen.

3

Schon längst ist erkannt und oft genug ausgesprochen, daß die alexandrinische Poesie mit Vorliebe das Einzelbild ausgestaltet und mit vielen charakterisierenden Zügen mannigfacher Art ausmalt und belebt. Diese charakterisierenden Züge werden nicht selten gebärdenartig oder gebärdenähnlich sein; sie müssen also in den Kreis dieser Untersuchung hineingezogen werden. Freilich kann Vollständigkeit in der Vorlegung des Materials hier nicht angestrebt werden; sie wäre nur durch eine Paraphrase des gesamten Werkes zu erreichen, denn die minutiöse Darstellung ist der Stil des Gedichtes. — Das Glanzstück einer Genreszene ist der Besuch der Aphrodite bei Eros, der im Garten des Zeus mit Ganymedes spielt (III 114 ff.), Huber (a. a. O. 39 ff.) und von Allmen (a. a. O. 36 ff.) haben die ganze Partie sorgsam und ausführlich abgeschildert. — Ähnlich ausgestaltet sind andere größere Szenen, so der Besuch Athenes und Heras bei Aphrodite, die sich gerade frisiert. Auch Medeas Toilette wird breit geschildert (III 829 ff.). Zum Vergleich sei auf Heras Toilette (Ξ 170 ff.) und auf die der Euripideischen Medea (1156—66) und Elektra (1071 ff.) verwiesen. Homer gibt die gehörige Schilderung dessen, was geschieht; Euripides läßt in solchen Szenen die weibliche Eitelkeit charakteristisch hervortreten. Bei Apollonios ist alles „genrehaft", „realistisch"; ein anmutiger Reiz wird durch das gewonnen, was Homer ganz fremd ist: die menschliche Unzulänglichkeit, die den Menschen nötigt, das Gehörige nur halb, nur so gut es eben geht, zu tun (III 50). Auch die Versammlung der Frauen auf Lemnos, in der die alte Polyxo reden will, ist eine mit vielen charakterisierenden Motiven echt alexandrinisch gedichtete Partie; auch hier ist ein Reiz der eben bezeichneten Art enthalten (1673 f.). Ein Einzelzug dieser „realistischen" Art findet sich im III. Buch: wie Medea, schräge[87]) am Schleier vorbeiblickend, von Jason nicht die Augen abwendet (444). Hervorgehoben seien ferner der Trunk des Idas (I 472) und die noch eindringlichere Schilderung vom Trunk des Durstigen an der Quelle (IV 1447). Wie den Knaben Hylas die Nymphe zu sich herabzieht, ist mit epischer Breite und Anschaulichkeit dargestellt (I 1234 ff.). Gleichsam im Bilde hält Apollonios die kriegerische Erscheinung des zur Rache drängenden

[87]) Der schiefe Blick der Erinys ist natürlich magischen Vorstellungen entsprungen, vgl. Seligmann, Der böse Blick I 67 f.

Aietes fest (IV 222 ff.); er gibt ihm in die Linke den Schild, in die Rechte eine Fackel, das Schiff der Fliehenden anzuzünden, und neben ihm läßt er die ungeheure Lanze ruhen. In dem ergriffenen Verhalten der Zuhörer spiegelt sich die Wirkung von Orpheus' Gesang (I 513 ff.). — Ungemein eindringend sind im Gleichnis arbeitende Ochsen geschildert (II 662 ff.); auch bei Apollonios hat das Gleichnis eine besondere Wirklichkeitsnähe. Bei ihm allerdings ist sie oft genug in die Erzählung selbst eingedrungen, während bei Homer eine nicht überbrückte Kluft zwischen den durchaus gleichnisartigen Stellen Γ 209—24, N 279—36 und aller übrigen Erzählung klafft. — Die Helden, die Medea um Kampfeshilfe anfleht, bekräftigen ihre ermutigenden Worte durch Schütteln der Lanzen (IV 1055). Das ist eine Geste, die sich von der Wirklichkeitsnähe des epischen Stiles entfernt, da sie aus dem Kampfe selbst herausgenommen ist und hier nur Ausdruck der Kampfbereitschaft ist, was sie eigentlich nicht sein kann. In dem Homerischen Vorbilde dieser Stelle (Γ 345) steht die Geste dem eigentlichen Kampf um eine Stufe näher. Bei der Erzählung vom Glanz des Vlieses hat sich Apollonios der strahlenden Waffen des Achill erinnert (vgl. T 13 f., 18! mit IV 171 und 186). — Den Behälter mit dem Bogen setzt Penelope ebenso auf ihr Knie (φ 55) wie Medea den Behälter, in dem die Gifte sich befinden (III 804), und beide verharren, weinend und klagend, in dieser Stellung.

4

1. Wir haben nunmehr den Kreis der in den Argonautica auftretenden Gesten im wesentlichen durchlaufen, und es hat sich herausgestellt, daß es, im ganzen genommen, bei dem Alexandriner so wenig wie bei Homer oder in der attischen Tragödie Gebärden eigener neuer Formung und Prägung gibt, die, durch keine Sitte vorgezeichnet, eine individuelle und singuläre Wirklichkeit nachahmen. Es bleiben nur noch diejenigen Gebärden zu besprechen, die auf der Grenze zu den eigentlich freien Gebärden stehen, da sie einerseits formal-fixiert sind, andererseits vorzüglich geeignet wären, Träger von Affekten zu sein. Solche Gebärden sind der Handschlag und all das, was vom Spiel der Augen erzählt wird. Über beide Gebärden ist oben bereits gehandelt worden; jedoch soll sich jetzt zeigen, welchen Grad von Freiheit von der zweck- und ritusgebundenen Handlung Apollonios erreicht.

Zwischen dem direkten Anblicken und einfachen Nicht-Anblicken gibt es mannigfache Nüancen. Nicht als kultische Geste, sondern rein als typisch-charakterisierender Zug jungfräulicher Schamhaftigkeit ist das Fortblicken Medeas (I 790 und 3008) gemeint,[88]) ganz ebenso wie das jungfräuliche Erröten (I 791). Nachdenkende, die einen Ausweg aus einer sorgenbereitenden Aporie suchen, blicken zu Boden (III 22, 422). In ganz gleicher

[88]) Dieselbe Geste findet sich in der gleichen Bedeutung schon hymn. Aphr. V 156.

Bedeutung findet sich diese Geste bei Euripides (Ion 582 f.). Anders ist die Geste gemeint, wenn Jason, den die lemnischen Frauen freudig zum Palaste der Hypsipyle geleiten, zu Boden blickt. Das ist nicht Schamhaftigkeit des Jason, sondern der bewußte Ausdruck seines Willens, mit keiner der lemnischen Frauen als mit Hypsipyle selbst Beziehungen aufzunehmen — oder vielleicht richtiger: indem er zur Erde blickt, verhindert er, daß Beziehungen von selbst ihren Anfang nehmen (vgl. ψ 91). Wenn die Göttinnen Hera und Athene, nachdem Aphrodite ihr Leid mit Eros geklagt hat, lächeln und einander anblicken, so konnte das mit so selbstverständlicher Knappheit nur gesagt werden, weil Anblicken so viel wie Ansprechen ist. Wir würden in der Übersetzung hinzufügen „verständnisinnig", weil für uns das Anblicken an sich noch nicht die hergestellte Beziehung enthält. Das Anblicken ist auch in dieser ganz und gar unheroisch durchgeführten Partie gewichtiger, als es einem modernen Leser erscheinen möchte.[89]) — Schweigend blicken die Helden einander an, nachdem Jason ihnen die schlimme Eröffnung von der übergroßen Aufgabe gemacht hat, die Aietes ihnen stellt (III 503).[90]) Die Helden schweigen — dafür gibt es bei Homer genug Vorbilder (e. g. I 30); aber nirgends sehen sie sich, wenn sie schweigen, an. Wenn sie einander ansehen, so sprechen sie (vgl. e. g. τ 476, φ 396). Apollonios strebt hier also zur Fülle durch Verbindung von zwei Motiven, die ihrer ursprünglichen literarischen Verwendung nach einander entgegengesetzt sind; die psychologische Beobachtung des natürlichen Menschen läßt ihre Einheit entdecken.

Eine eingehendere Behandlung verdient im Rahmen der Faustkampf-Szene (II 1 ff.) der Blick des Amykos (48 f.). Die ganze Szene, in der der rohe Berufsboxer Amykos dem Göttersohn Polydeukes unterliegt, ist wunderbar herausgearbeitet (vgl. Mooney, Ed., Introduction, S. 30). — Nachdem Polydeukes, da ihn die Herausforderung besonders empört hat, sich zum Kampfe stellt, folgt die verschiedene Art des Betragens der beiden vor dem Kampfe und die Kampfvorbereitungen. Polydeukes trifft alle verständigen Vorbereitungen, Amykos verzichtet darauf. Er hält schweigend auf Polydeukes den Blick gerichtet. Dieser Blick des Amykos ist etwas Singuläres: ein Anblicken, das in keiner Weise als konventionelle Geste gedeutet werden kann und auch nicht in Verbindung mit einem Zug voller Anmut steht (wie III 444). Es ist ein Blick, der in seinem Da-Sein charakteristisch-sinnvoll ist; auf das So-Sein des Blickes deutet „die Augen rollend" (II 25). Der rohe Boxer, der auf seinen Gegner den Blick heftet! Eine Art Interpretation der an sich nicht selbstverständlichen Geste folgt: „und in ihm schwoll der Kampfesmut, da er sich dachte, daß er ihn niederschmettern würde" (49 f.). Sogleich springt die Ähnlichkeit von Amykos' Verhalten mit der Haltung der reuevollen Medea

[89]) Vgl. auch Ω 484 und das Schol. zu diesem Iliasvers.

[90]) Das Ganze muß übrigens verglichen werden mit H — etwa 92 ff., das hier bei einfach-klarerem Aufbau nachgeahmt wird.

ins Auge (III 1159 ff., besonders 1161 f.). Da stellten wir ein seltsames Nebeneinander, ja Auseinanderfallen von Innen und Außen fest: eine Statue war mit Worten abgemalt (1159 ff.), und mit plötzlicher Wendung war erzählt, was im Innern der Statue vorgeht. Hier ist es ganz analog: ein Bild — vielleicht nach einer Vorlage des Lebens, vielleicht wieder nach einer plastischen Vorlage — ist gezeichnet, und der Dichter enthüllt, was im Inneren der unbewegten Gestalt lebendig ist (49 f.). Schon hier wird klar, daß eine Trennung, eine Kluft zwischen dem Innerlichen und seinen Äußerungen besteht. Der moderne Dichter sucht zu dem primären Inneren die aus ihm sich ergebende notwendige singuläre Äußerung; Apollonios gewinnt die Äußerungen aus seiner Anschauung und Beobachtung, das Innere erschließt er aus der Äußerung oder gewinnt es getrennt davon aus seinem Wissen von den Gefühlen.

2. Endlich verdient die große Liebesszene Jason-Medea, die für die Gesten der Augen und für den Handschlag gleich aufschlußreich ist, eine besonders eingehende Behandlung. Medea macht sich nach dem Hekate-Heiligtum, dem Ort der Zusammenkunft, auf (III 828 ff.), bald auch Jason mit Argos und Mopsos (913 ff.). Nun erwartet Medea den Jason voller Erregung (948 ff.). Der Gefahr, simpel zu wirken, wenn er nur zu erzählen hat, daß der erwartete Jason schließlich wirklich erscheint, versucht Apollonios dadurch zu begegnen, daß er das Erscheinen selbst so prächtig wie möglich ausschmückt, hier durch das geistreiche Gleichnis von dem so glanzvollen wie verderblichen Sirius. (Etwas Ähnliches, aber ohne Gleichnis III 822 ff.). Das Gleichnis stammt aus der Ilias (X 26 ff.), „geistreich" ist es aber nur bei Apollonios, wo das Strahlende als verführerischer Wert gesehen ist, dem der Charakter des Verderblichen gegenübersteht; bei Homer ist beides mehr in Einheit gesehen, und der Glanz, wenn überhaupt gewertet, eher als feindlich denn als freundlich aufgefaßt.

Jetzt stehen die beiden schweigend einander gegenüber, wie Eichen und Tannen bei Windstille (967 ff.). Als erster spricht Jason, er beschwichtigt sie freundlich, er fleht, er erinnert an Ariadne, die Theseus half (975 ff.). Von den Reden muß im ganzen gesagt werden, daß sie ähnlich wie die Handlung hier und in der Szene Chalkiope-Medea durch ein schön abgewogenes Ineinanderspielen zu dem Ziel führen, das der Dichter erreichen will. Keine Gefühle, die sich wandeln, zeichnen sich in ihnen ab; durch Zuhilfenahme eines neuen, andersartigen, erotischen Motivs wird mit plötzlichem Wechsel in die erotische Sphäre eingetreten (III 1063 ff.). Einmal heißt es von Jason, in ihm erwache die Liebe (1077 f.) — aber sie fährt ebenso plötzlich in ihn, wie sie durch den Pfeil des Eros von Medea Besitz ergriffen hat (III 275 ff.). Auf die erste Rede Jasons folgt das am breitesten ausgeführte Zwischenspiel, 1008 ff. — Medea blickt zu Boden und blickt wieder Jason an. Aber sie kann nicht sprechen, sie findet das erste Wort

nicht; zu viel auf einmal hätte sie ihm zu sagen. (Welch reizend-graziöse Deutung der Sprachlosigkeit in einem Zustand, in dem man doch so viel zu sagen hat!) Seine Rede hat sie unendlich beseligt, sein Anblick läßt sie schmelzen wie Rosentau in der Morgensonne. Ohne zu zögern, hat sie ihm das Zaubermittel gegeben; die Seele, das Leben selbst hätte sie ihm geopfert, wenn er es gewünscht hätte. Nun stehen sie einander gegenüber; bald blicken sie beide scheu zur Erde, bald einander lieblich lächelnd in die Augen. Endlich kann Medea sprechen. Sie wird ihm sagen, wie er den Kampf bestehen kann. Dieses Zwischenspiel, diese breite Darstellung solcher Zartheiten der Liebe ist ebenso typisch für den Alexandriner, wie das Fehlen jeder Bereicherung, jeden „Zusatzreizes", das Sich-Begnügen mit der breiten, schlichten Erzählung der Sache selbst bezeichnend für den Dichter eines Epos ist. Das Spiel der Augen ist gänzlich frei von jeglicher gewichtigen Bedeutsamkeit. Aber so reich und neuartig die inneren Vorgänge im Herzen Medeas geschildert sind, ihre Gesten, ihre Blicke zu Boden und zu Jason hin, kurz alles, was nach außen tritt, ist in die alten Formen gegossen. So ist dieses erste Anblicken weder ein Akt der Freundlichkeit, noch ein Geständnis der Liebe, noch gar ein sinnliches Sich-Ergötzen beim Anblick des Geliebten, sondern ein Beziehungsaufnehmen nach Überwindung der Aidos, das zugleich in Anblicken und Ansprechen bestehen sollte.[91]) Und wie die Gesten in 1008 das, was zugleich im Innern Medeas vorgeht, nur blaß widerspiegeln, wie das Anblicken ganz ohne Sinnlichkeit bleibt (denn es ist sicher, daß Apollonios nach einem Vers wie 1010 nie hätte fortfahren können: und sie schmolz bei seinem Anblick wie etwa 1019 ff.; daß er vielmehr einen so einfachen, sinnlich-natürlichen Vorgang nur durch vielfache Ausschmückung verschleiert, „poetisch" gemacht und von seiner sinnlichen Grundlage entfernt, erzählen konnte, wie 1017—21), so spiegeln auch die Gesten 1022 ff. nicht den einzigartigen Vorgang im Herzen Medeas wider, die zwischen den Entschlüssen hin und her schwankt. Ich erinnere an das Auseinanderfallen von innerem Vorgang und äußerem Verhalten bei Amykos, auch daran — denn das geht auf die gleichen Grundvoraussetzungen zurück —, wie sich Medea dem Eros in ihr und all ihren Empfindungen objektiv gegenüberstellt III 773, nach dem Traum III 636 ff., auch III 463 ff.), wie sie sich nie mit dem Eros in ihr identifiziert, um endlich sagen zu können, daß des Apollonios Epik ganz verschieden ist von jener Art Poesie, wie sie Goethe für uns verkörpert — deren Wert sich daran mißt, wie weit alles Äußere direkt aus dem Innern emporsteigt. Hier ist das Äußere nicht nach Maßgabe des Innerlichen modulationsfähig; es folgt seinen eigenen Gesetzen, und je mehr es durch Tradition eingeengt und auf typische Formen beschränkt ist, um so entschiedenere Bedeutung hat es, wo es erzählt wird. Und doch will Apollonios eine möglichst reiche Innerlichkeit darstellen!

---

[91]) Zur Aidos vgl. Heinze a. a. O. S. 125 f.

Auf die erste Rede Iasons antwortet Medea, die das Zaubermittel schon vorher so bereitwillig hergegeben hat, mit der ausführlichen sachlichen Darlegung der Zaubergebräuche und Riten, durch deren Hilfe Iason den Kampf wird bestehen können. Bis hierher (1059) enthalten Medeas Worte nichts, was nicht ebensowohl ein Phineus oder eine Kirke, völlig desinteressiert am Schicksal Iasons, künden konnte; Medea ist die Zauberin. Plötzlich wird sie das vom Eros getroffene Mädchen sein (1069); zugleich fährt in Iason die Liebe. Mit einem Schlage ist die Zusammenkunft wieder Liebesszene, wie entschieden auch Medeas Rede (1026 ff.) davon abgeführt hatte; ja die Liebenden äußern sich so, daß sie einander näher und näher kommen und sich gewissermaßen verloben. Wie ist dieses plötzliche Hinüberwechseln aus einem Extrem (1026 ff.) ins andere (1069 ff.) vermittelt? Man braucht nur einen Blick auf Hypsipyles Abschiedsworte an Iason (I 888 ff.) zu werfen, um zu erkennen, daß diese beiden Partien in der gleichen Art gedichtet sind. „Nisseo" und „mnoeo" finden sich hier wie dort, selbst die Gebärde des Hand-Exgreifens wiederholt sich. Der Abschied ist offenbar so sehr die einzige Situation der Liebe für den alten Epiker, daß er die ganze große Szene des ersten Beisammenseins Jason-Medea, soweit sie vom Eros beherrscht ist, als Abschiedsszene formt! — Das Abschiedsmotiv oder besser das Gedenke-mein-Motiv, das beim Abschied Topos ist,[92]) formt Apollonios hier bis ins letzte aus. Es erfolgt (und zwar von ihrer Seite) ein Hinübergleiten des Gedenke-mein zu der Möglichkeit, die er angedeutet hat: daß sie mit ihm gehe — bis er schließlich klar sagt: Du wirst meine Gattin sein. (1128 f.) Bemerkenswert für das Gesamt der Szene ist auch noch, daß nie wie in ihren Monologen auch von ihrer Furcht, ihm zu helfen, und von Gewissensbedenken die Rede ist, sondern rein die Liebesszene herausgearbeitet ist, in der neben dem Eros einzig die Aidos Platz hat.

Wir kommen nun wieder auf den Punkt zurück, wo die Szene mit einem Schlage zur Liebesszene wurde (1059). Es hatte sich gezeigt, daß Apollonios, sobald er Liebe sich äußern läßt, in die vorgefundene Form des Abschiedsnehmens alle Äußerungen gießt. Noch merkwürdiger erscheint diese Tatsache, wenn man sieht, auf wie künstliche Weise Apollonios diese Abschiedssituation ermöglicht hat. Medea hat dem Iason die genauen Richtlinien für den Kampf gegeben (1026—1060), kommt nun auf das Vlies zu sprechen (1060) und fährt fort: das wirst Du nun in die Ferne forttragen. Leicht schließt sich daran das „Ziehe denn fort" an, das wir aus dem ersten Buch (888) kennen. Schon hat Apollonios Medeas Gedanken auf den Punkt gelenkt, dem er zustrebt. So genügt es ihm aber noch nicht; an das „nisseo" soll sich „mnoeo" nicht unmittelbar anschließen (1062, 1069). Mit größerer Entschiedenheit ist hier die Illusion eines unmittelbar bevorstehenden

[92]) Das Motiv des Gedenke-mein gibt es sogar schon bei der Sappho (z. B. fragm. 96 Diehl 9 ff.) Es findet sich, freilich anders gemeint, beim Abschied der Nausikaa von Odysseus, ϑ 461 ff.

Abschieds geschaffen worden, der in der Tat noch weit aussteht. (Vgl. III 1145, was Wilamowitz allzusehr psychologisierend, wie mir scheint, interpretiert.[93]) Diesem Zwecke allein dient die ganze Zwischenpartie: sie klagt „die Blicke still zur Erde richtend" (in Kummer und Sorge, wie III 422) und benetzt die Wangen mit Tränen, weil er so weit fortfährt; wie zum Abschied ergreift sie seine Hand und sagt: „mnoeo". Ich brauche nun eigentlich nicht mehr ausdrücklich zu sagen, daß auch hier Apollonios in den Grenzen der literarischen Tradition bleibt, und daß nicht die Geste Träger lyrischer Ausdruckskraft ist: sie ist Philema, anläßlich des Abschieds bedeutungsvoll erzählt. Natürlich ist zu einem Abschiednehmen mit seiner Vertraulichkeit Vorbedingung, daß die Aidos überwunden ist (1068).[94])

3. Oft stießen wir schon in diesem Epos auf Situationen, die der Dichter anders aufgefaßt wissen wollte, als sie natürlicherweise aufzufassen sind. Hier ist Abschied ohne Trennung durch einen Kunstgriff vorgetäuscht. Ein solches „Als-Ob" ist undenkbar bei Homer, und ich glaube, es ist bezeichnend für den späten Dichter, der sich auch in jeder anderen Beziehung die Grundlage für sein Kunstschaffen selbst besorgen muß, indem er eine Welt fingiert, um sie dann abzeichnen zu können. Es sei mir erlaubt, im Anschluß an die soeben behandelte Partie an einem zweiten markanten Beispiel, dem Todesmonolog der Medea (III 771 ff.), jene Technik des Als-Ob, die Apollonios anwendet, aufzuzeigen. Medea hat sich von Chalkiope das Versprechen abnehmen lassen, den Helden beizustehen (727 ff.) Bald erwachen in ihr Reue-Empfindungen, Scham und Furcht (740 ff.). Die Nacht bricht herein, Medea allein findet keinen Schlaf. Die Sorge und die Liebe (deren Sitz mit wissenschaftlicher Genauigkeit bezeichnet wird, 762 ff.) quälen sie. Sie schwankt unentschlossen zwischen den verschiedenen Möglichkeiten (766 ff.) Schließlich setzt sie sich auf und spricht (770). Damit beginnt der Monolog. Sein Inhalt ist von Anfang bis zu Ende zwiespältig: Ihr Entschluß, ihm zu helfen, wie ihr Entschluß zu sterben sollen motiviert werden, obwohl der erste Entschluß ausgeführt wird und der zweite unausgeführt bleibt, obwohl der zweite Entschluß den ersten aufhebt. Der Monolog beginnt damit, daß Medea feststellt, in welcher Lage sie sich befindet; es folgen Verwünschungen der Vergangenheit und Zukunft (778), und sie begründet vor sich selbst, daß sie nicht helfen kann (779 ff.). In welcher Tendenz v. 782 gesagt ist, bleibt im Zwielicht. Dieser Vers ist die Achse, um die sich der Entschlußwandel bewegt; vielleicht ist es kein Zufall, daß auch die Euripideische Medea beim Anblick der Kinder es nicht glaubt ertragen zu können, wenn die Geliebten untergehen (1040 ff.).[95]) Jedenfalls erkennt Medea (783 ff.), daß sie nach seinem Tode erst recht bekümmert

[93]) S. 212; vgl. die Nacherzählung dieser ganzen Partie bei Wilamowitz, a. a. O. S. 211 f.

[94]) Die Scham hat ihren Sitz in den Augen; vgl. auch III 93, was Mooney falsch erklärt: „when he sees you face to face".

[95]) Vgl. Schadewaldt, Monolog und Selbstgespräch, S. 195.

sein wird. Apollonios macht also, arm an Motiven wie er ist die Sorge um ihn gewissermaßen unsterblich und stabiliert sie so, daß Medea nur noch nach der anderen Seite einen Ausweg sehen kann. Damit ist der Entschlußwandel motiviert, der sich in „Fort alle Scham!" kräftig genug ausspricht. Mochte sie noch hinzufügen, daß sie am Tage seiner Rettung sterben wolle — bei 787 oder 790 hätte der Monolog zu Ende sein müssen. Das IV. Buch (II ff.) enthält nach vollzogener Rettung des Jason durch Medea das Gegenstück zu dem Selbstmord-Ansatz (III 802 ff.) in summarischer Skizzierung. Ein Blick lehrt, daß Apollonios in III das Motiv poetisch ausschöpfen und zur vollen Wirksamkeit bringen wollte, daß es aber in IV seinen natürlichen Platz hat. Der Schluß des Monologes (III 791 ff.) dient ja nur dazu, wenn nicht die Situation, wie sie in IV vorliegen wird, vorzutäuschen, so jedenfalls sie vorwegzunehmen: es würde „günstiger" für sie sein, wenn sie jetzt schon stürbe; nur so könne sie den Stichelreden wirklich entgehen. Solch künstliche Überlegung passiert als natürliches Motiv, und Medea holt das Giftkästchen hervor.

Schluß

Die Untersuchung über die Gebärde bei Apollonios mußte im höheren Maße, als es bei Homer der Fall war, eine Untersuchung über den Dichter selbst sein. Die Gebärde selbst freilich ist die gleiche, unveränderliche geblieben. Aber während der Homerischen Geste eigene Ausdruckskraft, eigene Bedeutung innewohnt, der der Dichter nichts hinzuzusetzen hat, empfängt bei Apollonios die Gebärde der verschiedenen Arten vom Dichter her eine Beleuchtung, die ihre Verwendung im einzelnen Fall bedeutsam macht. Oft ist die kultisch-symbolische Geste dem Ablauf des epischen Geschehens so kunstvoll eingefügt, daß sie über den eigenen Sinn hinaus über den Fortschritt der epischen Handlung, zur Charakterisierung der Gestalten etwas aussagt, oder im Leser Rührung und Ergriffenheit hervorzurufen vermag. Und mitten in die neuartige Gestaltung seelischer Vorgänge gestellt, spiegelt für den Leser die nicht-kultische Geste jene Affekte wider, von denen der Dichter soeben gesprochen hat und sogleich wieder sprechen wird. Und doch zeigte sich bei der Betrachtung so zarter und, wie es schien, individueller und gefühlsgetragener Gesten wie etwa dem Anblicken oder dem Handschlag, daß selbst hier noch keineswegs — wie es bei Virgil in gewisser Hinsicht bereits der Fall ist — eine Innerlichkeit den ihr gemäßen Ausdruck sucht und findet, sondern daß fixierte Formen von Gesten, die einer anderen Quelle als der Innerlichkeit entstammen, zur Verfügung stehen und Verwendung finden, wo der moderne Leser nach der Art seiner eigenen Dichter eine unter der Leidenschaft und Glut der singulären Innerlichkeit spontan neu entstehende Form zu finden erwartete und zu finden meinte. Diese Innerlichkeit, die sich also nicht in den ihr scheinbar entsprechenden Formen einen eigenen Ausdruck schafft, erwies sich — gerade bei der Betrachtung der Gesten — als reicher und individualisierter, als die auch hier noch starren, typischen Ausdrücke ahnen lassen, die die Handlung tragen oder sogar ausmachen.

INHALTSVERZEICHNIS

Die Gesten bei Homer

Einleitung 3
Einige Sonderfälle 5
Unsymbolische Gebärden 9
Deisidaimonische Gebärden 12
Trauergebärden 14
Ausbreiten der Arme, besonders bei Eid und Gebet . . . 15
Handschlag und Nicken des Hauptes 18
Die Bittgebärden der Berührung von Knie, Kinn und Hand 25
Zwei bedeutende Partien der Ilias (X 1 ff und Σ 1 ff) . . . 30

Die Gesten bei Apollonios Rhodios

Einleitung 32
Die symbolisch-kultischen Gesten
Trauergesten 34
Bittgebärden 39
Ausbreiten der Arme bei Eid und Gebet 39
Ausbreiten der Arme bei sonstigen Anläßen; Fortblicken 40
Medeas Abschiedsgebärden (IV 1 ff) 41
Der Blick als symbolische Geste 42
Die konventionellen und nicht-fixierten Gebärden
Der Handschlag 43
Liebkosungen 46
Charakterisierende Gesten 48
Der Blick als nicht-fixierte Gebärde 49
Die Gesten in der großen Liebesszene Jason-Medea . . . 51
Medeas Todesmonolog 54
Schluß 55